820.09
S52 H

Horia Hulban

GEORGE BERNARD SHAW
- DRAMATURGIA ÎNTRE LIMBĂ ȘI STIL -

3
H

Editura NEURON
FOCȘANI

Publicațiile Fundației Academice "Petre Andrei"
I. Seria: ISTORIE, FILOSOFIE

Coordonator de serie: Doru TOMPEA

Coperta: Gheorghe Chelmuș
după o idee de H. HULBAN
reproducere după Oliver Herford

HORIA HULBAN

GEORGE BERNARD SHAW
DRAMATURGIA ÎNTRE LIMBĂ ȘI STIL

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
"GH. ASACHI"
IAȘI

SALA DE LECTURĂ
PT ADULȚI

674.503

Editura Neuron
1994

V 2 2015
3 V 2010
1 V 2019

©1994; Editura NEURON - Focșani, România
ISBN - 973-96896-0-4

The Shaw family goes back to the third son of that immortal yet unborn Thane of Fife, who, invulnerable to normally accoutred swordsmen, laid on and slew Macbeth. It was as good as being descendend from Shakespear, whom I had been unconsciously resolved to reincarnate from my cradle,

G. B. S.

1. Introducere

Interesul lui Shaw pentru problemele limbii este profund, constant și comparabil doar cu interesul pentru conținutul de idei și de viață al pieselor sale. Acest conținut nu ar fi putut fi însă exprimat dacă el nu s-ar fi concretizat în fapte de limbă și implicit de stil. Este regretabil că o abordare stilistică a operei sale se află încă la periferia criticii shaviene. Până în prezent, există doar două încercări majore de definire a stilului marelui dramaturg, ambele datorate unor cercetători americani. Prima lucrare, scrisă de Richard M. Ohmann,[1] este dedicată studiului prozei shaviene. Consacrat idiosincrasiilor stilistice ale lui G. B. Shaw, volumul, bazat pe cercetările întreprinse de către autor în vederea realizării tezei sale de doctorat, este într-o măsură destul de mare influențat de concepțiile lingvistice ale lui Roman Jakobson. Rezultatele obținute pe baza studiului particularităților stilistice ale prozei l-au impus rapid pe Richard Ohmann printre cei mai importanți cercetători ai operei lui G.B. Shaw, lucrarea sa devenind doar în câțiva ani "clasică" în cadrul bibliografiei de specialitate. Aliații principali ai autorului au fost în această abordare lingvistica și psihologia, cercetătorul stilului reușind să demonstreze în mare măsură dimensiunea "individualității" scriitorului studiat. Insistând însă asupra unor tehnici și procedee stilistice menite să ilumineze modul specific de receptare de către scriitor a lumii înconjurătoare și transpunerea lingvistică a acestei informații, R. Ohmann elimină din preocupări structura operei literare din care provin faptele de stil respective, sau funcția faptelor de stil în structurile literare în care sunt încorporate. Materialul studiat cuprinde o mare parte din colecțiile de articole, eseurile, romanele, corespondența lui Shaw și în mod sporadic fragmente de piese. Modul acesta de

---

1) Richard M. Ohmann, ***Shaw, The Style and the Man***, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1966

abordare, în care accentul cercetătorului stilului nu cade asupra operei literare, ci a idiosincrasiilor scriitorului, asupra acelor trăsături lingvistice care sunt expresia atitudinilor sale cele mai semnificative, indiferent de conținutul afirmației, este oglindit deosebit de plastic de titlul ales pentru volumul său. Deși rezultatul unei astfel de cercetări este, prin scopul propus, unilateral, ea a constituit un punct de plecare pentru alte cercetări ce își propun abordarea fenomenului literar. În aceste studii, dimensiunea lingvistică și idiosincrasiile scriitorului joacă în continuare un rol deosebit de important. După publicarea acestui volum, apariția într-un interval relativ scurt de timp a altei teze de doctorat, lucrarea lui John A. Mills,[2] nu este întâmplătoare. Cele două abordări stilistice, prin specificul lor, ne apar complementare. Ele marchează, în același timp, o etapă calitativ nouă în studiul operei lui G. B. Shaw, fiind bazate pe cercetările interdisciplinare moderne care, deși au apărut în literatura de specialitate anglo-saxonă cu destul de multă întârziere, s-au dovedit în ultimele decenii deosebit de viguroase și capabile să imprime un suflu nou cercetărilor filologice. Spre deosebire de predecesorul său, John Mills se consacră exclusiv cercetării stilului dramaturgiei. Lucrarea sa este structurată în câteva capitole în care autorul tratează într-un mod aproape "monografic" tehnici și procedee stilistice, așa cum apar ele într-un număr de piese. Structural, lucrarea sa prezintă mai multe puncte de contact cu încercarea noastră, căci analiza întreprinsă de John Mills este dedicată operei literare, chiar dacă perspectiva sa este cu mult mai restrânsă decât aceea pe care am abordat-o noi. Autorul urmărește în volumul său doar acele aspecte care pot fi justificate de relația existentă între limbă și comedie, studiind, cu alte cuvinte, doar efectele comice ale limbajului personajelor dramaturgului. Deși acest aspect este deosebit de bogat în semnificații, materialul lingvistic furnizat de opera literară fiind extrem de variat, el are totuși un puternic caracter restrictiv. El va constitui, deci, doar una din problemele pe care le vom aborda în acest volum.

Lucrarea noastră se va deosebi de aceea a lui John Mills, chiar în cazul în care vom aborda unele probleme comune, ca de pildă utilizarea dialectului în dramaturgie, prin prioritatea pe care o acordăm anumitor aspecte ale dimensiunii lingvistice a operei literare. Acest lucru se

2) John A. Mills, ***Language and Laughter, Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw***, The University of Arizona Press, Tucson, Arizona, 1969

realizează pe baza analizei întregii structuri literare, a tratamentului aproape exhaustiv al faptelor lingvistice cuprinse în piese și a integrării unei dimensiuni de care cercetătorii anteriori au făcut aproape cu totul abstracție, concepția lingvistică generală a lui G. B. Shaw. Acestui ultim element îi acordăm o excepțională importanță. Dacă ar fi să invocăm doar modul de tratament al dialectelor în dramaturgia shaviană este suficient pentru a ne da seama de ce studiile de sinteză sunt atât de necesare. Abordarea strict lingvistică,[3] întreprinsă de alți cercetători asupra dialectului cockney în dramaturgia lui Shaw, a dus la unele interpretări pe care le considerăm eronate în legătură cu modul în care dialectele trebuie să fie reflectate în literatură. Înregistrarea de către ei a unui număr extrem de mic de particularități fonologice sau gramaticale, ce nu au putut fi dovedite ca având o corespondență reală în dialectul cockney, a atras reproșuri referitoare la "veridicitatea" cu care dramaturgul a reprezentat dialectul respectiv. Dialectul este întrebuințat de obicei în literatură pentru a sugera culoarea locală, fixând teritorial sau social personajele, dar specificul artei dramatice ni se pare a fi denaturat de pretenția că vorbirea personajelor trebuie să oglindească rezultatul anchetelor dialectale. Scriitorul răspunde doar în spirit rezultatelor acestora. El creează vorbirea personajelor în funcție de necesitățile artei dramatice, fiecare personaj având idiostilul său, ce constă într-o anumită proporție din particularități dialectale autentice pentru dialectul respectiv și un număr de particularități substandard. În lucrarea noastră am încercat identificarea tuturor acestor idiosincrasii, arătând raportul existent între primul și al doilea tip și semnificația lor pentru personajul literar, punându-le într-o strânsă legătură cu alte elemente ale operei literare, cum sunt nivelul cultural al personajului, poziția sa socială, situația în care se găsește, existența sau inexistența stresului sau atitudinii de disimulare, scopul comunicării sale, genul de interlocutori cărora li se adresează și atitudinea scriitorului față de personaj. Studiul nostru vine să confirme adevărul unei afirmații ce ar putea pare plină de lăudăroșenie din partea dramaturgului: "*I was always in the classic tradition, recognizing that stage characters must be endowed by the author with a conscious self-knowledge and power of expression, and, as you observe with genuine penetration,*

3) Cf. Eva Sivertsen, ***Cockney Phonology***, London, 1960, p.163
Cf. Joseph Saxe, ***Bernard Shaw's Phonetics. A Comparative Study of Cockney Sound Changes***, Levin & Munksgaard, Copenhagen, George Allen, London, 1936

a freedom from inhibitions, which in real life would make them monsters of genius. It is the power to do this that differentiates me (or Shakespear) from a gramophone and a camera".[4]

Abordarea din perspectivă literară, pe de altă parte, a problemelor lingvistice ale dramaturgiei, a avut ca rezultat un alt fel de tip de deformări. Legătura tradițională dintre dialect și viața comediei se bazează în mare măsură pe convențiunea că personajele dialectale sunt comice, în modul cel mai obișnuit, întrucât limbajul lor este lipsit de acceptabilitatea socială a limbii literare, datorită "urâțeniei" sau "vulgarității" sale. Acest punct de vedere are profunde origini de clasă și a fost accentuat de-a lungul câtorva secole de caracterul social al literaturii. Nu toți scriitori și criticii au reușit în aceeași măsură să se elibereze de un asemenea punct de vedere. Bernard Shaw însă a făcut-o. El a refuzat să râdă de un bătrân pentru că este bătrân, sau de un infirm pentru că este infirm. Discutând concepțiile sale lingvistice, demonstrăm acest lucru într-un mod greu de contestat. Shaw consideră toate dialectele limbii engleze ca fiind egale între ele și la fel de bune și corecte ca limba literară. Personajele sale dialectale pot fi comice, dar pentru cu totul alte motive. Ele pot fi comice în aceeași măsură în care un bătrân este comic sau ridicol atunci când face pe tinerelul, sursa comediei fiind deci reîntoarcerea la contradicția dintre aparență și realitate. Neluând însă în considerare concepția lingvistică a dramaturgului, John Mills afirmă că una din sursele râsului în comedia lui Shaw ar fi chiar excentricitatea dialectului, ciudățeniile sale fonologice și gramaticale.

Atunci când am identificat în dramaturgia lui G.B. Shaw o "temă a limbii și vorbirii", ne-am propus implicit să cercetăm două aspecte interdependente. Primul este cel al problemelor lingvistice despre care dramaturgul discută în piesele sale în mod explicit, cel de al doilea fiind cel al faptelor lingvistice implicite, relevate ca "fapte de stil". Ne-am propus deci, să urmărim ceea ce dramaturgul ne comunică despre limbă, mesajul pe care îl atașează acestei comunicări, mesaj care îmbracă forma unei expresii artistice ce reflectă atitudinea scriitorului și a personajelor sale față de problemele limbii și ale limbajului. În cuvintele dramaturgului, *"Thought lives on paper by the pen, having devised for itself an immortal and evergrowing body".*[5] Concepțiile sale lingvistice

4) George Bernard Shaw, ***Mr. Shaw on Mr. Shaw,*** în ***Shaw on Theatre***, Ed. by E. J. West, Hill and Wang, New York, 1961, p.185

5) George Bernard Shaw, ***Preface*** to ***The Miraculous Birth of Language,*** în ***George Bernard Shaw on Language***, Ed. by Abraham Tauber, Peter Owen, London, 1965, p. 114

se concretizează în opera literară căci, *"as a technician, I am specially concerned with the fixation of language by the art of writing, and hampered by the imperfections of that art".* [6] B. Shaw pune el însuși accentul cuvenit pe relația existentă între conținutul de idei exprimat și forma expresiei artistice: *"With this conviction I cannot be a belletrist. No doubt I must recognize, as even the Ancient Mariner did, that I must tell my story entertainingly if I am to hold the wedding guest spellbound in spite of the siren sounds of the loud bassoon. But "for art's sake" alone I would not face the toil of writing a single sentence. I know that there are men who, having nothing to say and nothing to write, are nevertheless so in love with oratory and with literature that they delight in repeating as much as they can understand of what others have said or written aforetime. I know that the leisurely tricks which their want of conviction leaves them free to play with the diluted and misapprehended message supply them with a pleasant parlor game which they call style. I can pity their dotage and even sympathize with their fancy. But a true original style is never achieved for it's own sake: a man may pay from a shilling to a guinea, according to his means, to see, hear, or read another man's act of genius; but he will not pay with his whole life and soul to become a mere virtuoso in literature, exhibiting an accomplishment which will not even make money for him, like fiddle playing. Effectiveness of assertion is the alpha and omega of style. He who has nothing to assert has no style and can have none: he who has something to assert will go as far in power of style as its momentousness and his conviction will carry him. Disprove his assertion after it is made, yet its style remains".*[7]

Două din piesele lui G. B. Shaw sunt deosebit de semnificative pentru reliefarea genului de probleme lingvistice pe care dramaturgul le abordează în dramaturgia sa. Acestea sunt **Back to Methuselah** și **Pygmalion**, analizate deja în două volume publicate **G. B. Shaw - O filosofie a *limbajului***[8] și **G. B. Shaw - Pygmalion.**[9] În prima, Shaw ridică

6) Idem, ***ibid.***, p.115.

7) George Bernard Shaw, ***Man and Superman, Epistle Dedicatory,*** în ***The Complete Prefaces of Bernard Shaw***, Paul Hamlyn, London, 1965, p.165.

8) Editura Graphix, Iași, 1992

9) Editura Albatros, București, 1990

probleme ca relația existentă între dezvoltarea limbii și gândirii, modul în care se realizează comunicarea dintre oameni prin intermediul limbii și vorbirii, funcția de cunoaștere a limbii și de conservare a bunurilor culturale dobândite prin eforturile a nenumărate generații, concordanța existentă între limbă și vorbire și între dezvoltarea limbii și cea a societății. Din această ultimă perspectivă este abordată problema "comediei" și "tragediei" limbajului, ce nu există în sine, ci este o reflectare pe planul limbii a relațiilor sociale existente între oameni. Comedia limbajului este modalitatea prin care scriitorul își exprimă încrederea în viitor. Tragedia limbajului, expresia reversului poziției, constituie avertismentul său față de riscurile stagnării. Structura piesei ***Pygmalion***, ca și a altor piese "dialectale", demonstrează falsitatea dicotomiei analitice exprimată de ceea ce se numește în mod obișnuit "conținutul" și "forma" operei literare. În cadrul acestor piese, limba și vorbirea devin un obiect de meditație și de studiu al vieții omenirii.

Foarte frecvent în dramaturgia lui G.B.Shaw, scriitorul "comentează" asupra problemelor limbii într-un mod care amintește de comentariul unui lingvist. Lingvistul realizează acest lucru prin intermediul unui studiu sau tratat; Shaw o face în cadrul operei literare. Lingvistul folosește metalimbajul ca un instrument științific de decodare, explicitare a faptelor de limbă. Shaw folosește metalimbajul în cadrul dialogului dramatic în vederea realizării aceluiași obiectiv. Implicit, acest lucru este un fapt de stil, căci ține de expresia artistică a operei literare. Limbajul nu mai este un simplu mijloc de transmitere a unor anumite teme ale operei dramatice, ci devine el însuși o temă a operei. În cadrul cercetării observăm o întrepătrundere, determinată de specificul pieselor, între obiectul lingvisticii, limba, și cel al stilisticii, limba operelor literare. Din acest punct de vedere este concepută apropierea noastră. Este un mod de abordare care nu a mai fost încercat anterior asupra dramaturgiei lui G.B. Shaw și pe care l-am considerat capabil să reliefeze dimensiuni încă nebănuite ale acestei opere. Dramaturgul atrăgea atenția că "*I have never aimed at style in my life: style is a sort of melody that comes into my sentences by itself. If a writer says what he has to say as accurately and effectively as he can, his style will take care of itself, if he has a style*".[10] Desigur că afirmația constituie o simplificare a raporturilor reale între cele două elemente, dar tocmai modul tranșant

10) George Bernard Shaw, *Immaturity*, în *The Complete Preface of Bernard Shaw*, p. 677

în care Shaw își exprimă ideea relevă cât de falsă ar fi abordarea aspectului "stil" în afara problemelor dezbătute de către dramaturg, în cazul nostru al tematicii limbii și vorbirii pe care am identificat-o în opera sa dramatică. Această tematică apare într-un mod mai "evident" în anumite piese spre deosebire de altele. Atât în prefața piesei ***Pygmalion*** cât și în piesa propriu-zisă, dramaturgul "discută" problema dialectelor limbii engleze, a variantelor regionale și de clasă, a diferențierilor sociale existente între oameni, diferențieri marcate prin apartenența lor fie la limba literară fie la dialectul cockney. Atât dramaturgul cât și eroul său, profesorul Higgins, atrag atenția că diferențierile existente în vorbirea oamenilor pot fi șterse prin intermediul educației, iar teoria este demonstrată prin transformarea Elizei Doolittle dintr-o vorbitoare de cockney într-una de Standard English. Procesul de transformare lingvistică a Elizei este marcat în opera literară de "evoluția" eroinei de la formele fonologice, gramaticale și lexicale dialectale la cele ale limbii literare. Aceste forme, în cadrul operei literare, nu sunt altceva decât fapte de stil. Nici unul din cele două aspecte nu poate exista însă în afara celuilalt. Sinteza lor se poate face doar în cadrul unei analize bazate pe o perspectivă stilistică. Aceasta va face legătura dintre ceea ce se comunică, pe de o parte, și expresia artistică a comunicării, ce reflectă în mod implicit atitudinea scriitorului și a personajelor sale, cu alte cuvinte conotațiile acestora, pe de alta. În alte piese "dialectale", problemele "dezbătute" în ***Pygmalion*** sunt recunoscute doar prin intermediul analizei faptelor de stil; foarte rar ele devin explicite, în sensul comentării lor teoretice de către personajele pieselor. Totuși astfel de situații există, căci dramaturgul aparține acelei categorii de scriitori cărora le face întotdeauna plăcere să comenteze problemele pe care le transformă în substanța operei literare. Exemple de acest gen sunt întâlnite în unele dialoguri din ***Captain Brassbound's Conversion, Man and Superman, John Bull's Other Island, The Apple Cart,*** dar ele sunt mult mai rare ca în ***Pygmalion.*** În foarte multe cazuri, comentariile la faptele de stil prezente în opera dramatică sunt inexistente. Cu toate acestea, faptele lingvistice întrebuințate de către personaje, ca și împrejurările în care se găsesc ele, nu sunt altceva decât reflectarea unor cunoștințe lingvistice, observații sau teorii pe care dramaturgul le-a menționat de-a lungul deceniilor în prefețe sau diferite eseuri, scrisori deschise adresate presei sau în cadrul enormei sale corespondențe particulare. Tocmai din această cauză ne-am propus să colaționăm toate aceste mărturii ale dramaturgului atunci când prezintă importanță pentru o situație dată și să justificăm faptele de stil ale operei

literare prin intermediul concepției lingvistice care a stat la baza generării lor: *"for a Shakespear the words are there in due style and measure as soon as the consciousness of the thing to be described or the formation of the thought"*[11]. Piesele lui G. B. Shaw demonstrează marea capacitate a scriitorului de a gândi în mod dramatic, de a cuprinde în replicile sale o enormă experiență lingvistică prelucrată din punct de vedere artistic. Prin redarea modului în care grăiesc, personajele dialectale trăiesc întreaga istorie a vieții lor. Ele își retrăiesc trecutul prin modul în care vorbesc în prezent. Vorbirea personajelor indică pe ce treaptă a măiestriei artistice se găsește un dramaturg, dacă el gândește dramatic sau descriptiv.

Lucrarea noastră mai prezintă o noutate importantă față de lucrările anterioare care au discutat probleme ale întrebuințării dialectului în dramaturgia lui G. B. Shaw. Nici unul din cercetătorii care au tratat acest aspect nu a întreprins o analiză de ansamblu, studiile existente abordând doar dialectul cockney, iar acesta în mod unilateral. Lingviștii au fost interesați în depistarea trăsăturilor fonologice sau lexicale cele mai generale ale dialectului în piesele "cockney" ale dramaturgului. Exemplele lor sunt combinate din cele mai diverse piese și în mod deosebit din ***Captain Brassbound's Conversion***, trăsături care însumate nu corespund nici unui personaj dramatic real, fiind ceva între Drinkwater și toate celelalte personaje cockney. Este evident că o astfel de abordare are o contribuție neînsemnată în relevarea structurii particulare a fiecărei piese în parte, deși poate prezenta importanță în stabilirea "acurateței" generale a modului în care Shaw a abordat dialectul. Pe noi ne-a interesat însă structura lingvistică a fiecărui personaj în parte, modul în care această structură este semnificativă pentru structura literară a piesei, pentru caracteristicile personajului discutat, modul său personal de a reacționa în contact cu celelalte personaje ale piesei. O astfel de cercetare nu se putea întreprinde în afara identificării idiosincrasiilor personajelor. Am stabilit, în felul acesta, prin ce elemente sunt acestea asemănătoare și prin ce elemente sunt deosebite și am constatat că Shaw nu a creat două personaje dialectale identice, că a urmărit cu cea mai mare atenție diferențierea lor lingvistică. Acesta este rezultatul diferențelor care există între personalitățile lor, experiența de viață și trecutul deosebit. În realizarea acestui scop aliații noștri principali au fost nu numai lingvistica, așa cum este cazul în lucrările deja menționate, ci și psihologia, accentul căzând pe teoria literaturii. Perspectiva noastră stilistică se bazează pe armonizarea contribuției pe care lingvistica, psihologia și teoria literaturii o pot aduce în realizarea unei viziuni de sinteză. Prin specificul lor, ele se completează reciproc, nici una din ele neputând singură să răspundă la toate întrebările ridicate de către o operă atât de complexă. Soluționând unele probleme cu mijloacele sau procedeele furnizate de una sau două din aceste științe, putem în mod firesc cerceta care sunt consecințele sau semnificațiile în cealaltă sau în celelalte.

11) George Bernard Shaw, ***Cashel Byron's Profession,*** în ***The Complete Prefaces of Bernard Shaw,*** p. 696-697

Analiza dialectului cockney de către John Mills, pe de altă parte, deși utilizează unele procedee de cercetare lingvistică, este lipsită de rigoarea cu care ne învățaseră celelalte studii. Autorul urmărește toate personajele cockney majore, în special sub aspect lexical, cu extrem de puține referiri la aspectul fonologic, dar el nu încearcă să identifice idiosincrasiile lor pentru a putea determina elementele comune sau cele care le deosebesc. Acest lucru nici nu ar fi fost posibil în afara analizei în detaliu a dimensiunilor lingvistice ale pieselor.

După cum am menționat, pentru prima dată în cadrul bibliografiei de specialitate, studiul nostru cercetează în ansamblu tratamentul dialectelor în dramaturgia lui G.B. Shaw. Scriitorul nu a întrebuințat numai dialectul cockney, așa cum s-ar putea crede din parcurgerea bibliografiei critice, ci și dialectul irlandez, dialectul scoțian și engleza americană. Ultimele trei pot fi considerate ca fiind până în prezent necercetate. Nu este însă vorba numai de completarea unei lacune în bibliografia critică, ci de o necesitate a cercetării care, neglijată, nu a permis până în prezent tragerea unor concluzii deosebit de importante asupra întrebuințării dialectului în dramaturgia shaviană și asupra măiestriei de artist al cuvântului. Având o privire de perspectivă asupra practicii literare în acest domeniu și cunoscând foarte bine convingerile dramaturgului cu privire la dialectele limbii engleze, am încercat să desprindem câteva concluzii teoretice referitoare la relația existentă între dialect și diferitele tipuri de dramă pe care le-a practicat Shaw de-a lungul unei cariere literare de o deosebită longevitate. Piesele primelor perioade de creație sunt substanțial deosebite de cele ale ultimei perioade. Utilizarea dialectului în dramaturgie începe în anul 1885, ultima piesă semnificativă în care este întrebuințat datând din 1938. În cei 53 de ani care s-au scurs, dramaturgia lui G. B. Shaw a cunoscut mai multe transformări, oglindite în mod direct de modul de tratament al dialectului. Este semnificativ

faptul că Shaw însuși a atras atenția asupra evoluției artei sale scriitoricești. Publicând în 1930 o prefață la romanul său ***Immaturity*** (1879) el remarca un lucru care are aceeași valabilitate și pentru dramaturgia sa: *"I have just told myself that I must make no attempt to correct the work of the apprentice with the hand of the master; that such as it is it must remain; that I am too old now to touch it without producing new incongruities more disagreeable than any that are possible between the style of 1879 and the taste of 1921... If Beethoven had destroyed his septet for wind instruments when he advanced to the ninth symphony and the Mass in D, many people who delight in the septet and cannot make head or tail of symphony or Mass would suffer a wanton deprivation; and though my early style now makes me laugh at its pedantry, yet I have a great respect for the priggish conscientiousness of my first efforts. They prove too that, like Goethe, I knew all along, and have added more to my power of handling, illustrating, and addressing my material than to the material itself... Having re-read the other four novels for publication and republication at one time or another, I can guarantee the propriety of my early style. It was the last thing in correctness".*[12]

Tema limbii și vorbirii în dramaturgia lui Shaw cunoaște multiple metamorfoze. Dimensiunile destul de mari ale acestei viziuni ne-a obligat însă să operăm o selecție a materialului și să alegem, în afara problemelor deja menționate, doar acele din aspecte pe care le-am considerat semnificative pentru ilustrare. Contribuția noastră constă în primul rând în sublinierea modului în care scriitorul folosește în mod conștient resursele limbii naționale și potențialitățile de expresie a vorbirii, felul în care acestea se integrează stilului său, constituind acest stil, exprimând ideile și demonstrând originalitatea gândirii sale. În această privință, Shaw face următoarea mărturisire: *"...to me the whole vocabulary of English literature, from Shakespear to the latest edition of the Encyclopaedia Britannica, is so completely and instantaneously at my call that I have never had to consult even a thesaurus except once or twice when for some reason I wanted a third or fourth synonym... All these exemples, which night be multiplied by millions, are cases in which a long, laborious, conscious, detailed process of acquirement has been condensed into an instinctive and*

12) George Bernard Shaw, ***Immaturity***, p.677

unconscious inborn one. Factors which formely had to be considered one by one in succession are integrated into what seems a single factor. Chains of hardly soluble problems have coalesced in one problem which solves itself the moment it is raised."[13] Am încercat, de asemenea, să găsim una din cheile înțelegerii dramaturgiei în structura muzicală a scrisului sale. Această structură a fost subliniată de dramaturg în nenumărate rânduri și vom da un singur citat în acest moment referitor la legătura dintre stilul său și muzică: *"... the fact that I was brought up on Italien and German opera must have influenced me a great deal: there is more of Il Trovatore and Don Giovani in my style than of the Mourning Bride and The School for Scandal; but it would take me too far to pursue this".*[14]

Modul în care sunt utilizate resursele limbii constituie sinteze ale culturii, educației, concepțiilor și abilității verbale a personajelor, permițând scriitorului surprinderea minuți-oasă a diferitelor ipostaze ale personalității umane prin intermediul artei cuvântului.

Un ultim aspect pe care am dori să-l subliniem în această introducere este acela că pe parcursul acestui destul de vast studiu am avut permanent în vedere unitatea stilistică a dramaturgiei lui G.B. Shaw. Tema limbii și vorbirii pe care am identificat-o constituie prin ea însăși un element al acestei unități stilistice, străbătând într-o formă sau alta toate operele dramaturgului, de la prima la ultima. Faptul că nu am reușit până în prezent să-i înfățișăm câteva ipostaze se datorește atât nenumăratelor forme pe care le îmbrățișează, cât și faptului că o încercare de tratament exhaustivă a tuturor acestora depășește cu mult posibilitățile convenabile de tratare, impuse de criteriile selective ce trebuie să stea la baza unui volum unitar. În cadrul lor, însă, am încercat să creăm o imagine cât mai completă și unitară, să desprindem atât particularitățile cele mai semnificative cât și ipostazele cele mai caracteristice, cu alte cuvinte, să descifrăm în cadrul fiecărui capitol acele elemente care dau unitate marii varietăți de mijloace și procedee ce caracterizează fiecare aspect discutat al acestei vaste și interesante opere dramatice.

13) George Bernard Shaw, ***Back to Methuselah***, în ***The Complete Prefaces of Bernard Shaw***, p.511- 512

14) Idem, ***Mr. Shaw on Mr. Shaw***, p.185-186

674.503

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "GH. ASACHI"

2. Stil, limbă și dialect

Ramificațiile teritoriale și sociale ale limbii au fost utilizate în literatură din cele mai vechi timpuri. Această asociere nu a avut întotdeauna aceeași semnificație, ci a evoluat în linii mari în strânsă legătură cu dezvoltarea genurilor literare. Rezultatul a fost că, dincolo de anumite fluctuații impuse de moda literară, s-a înregistrat o cristalizare a concepțiilor scriitorilor asupra funcției estetice și sociale a utilizării dialectului în literatură.

Este firesc ca evoluția diferită a limbilor să ducă la situația în care dialectele regionale, iar uneori sociale ale limbilor, să nu aibă aceeași funcție, în aceeași epocă istorică, în literaturile tuturor popoarelor, ci să reflecte stadiul de dezvoltare istorică a limbilor naționale respective. Constituirea diferitelor limbi în limbi naționale nu a avut loc în același plan sincronic. Ramificațiile teritoriale ale unor limbi sunt mai mult sau mai puțin întinse și variază sensibil din punct de vedere numeric. Foarte multe limbi sunt vorbite pe teritoriul unui singur stat național. Unele, ca engleza de pildă, sunt vorbite pe teritoriul mai multor state naționale, în care dobândesc statutul de limbă națională sau împart acest statut cu altă limbă. În cadrul diferitelor state, limbile pot avea ramificații teritoriale și o formă standard specifică statului național respectiv. Alte limbi sunt și astăzi lipsite de o formă standard, dialectele fiind egale între ele, sau, datorită influenței economice, respectiv culturale ale diferitelor regiuni, ele își schimbă încă supremația. Literatura, în măsura în care oglindește diferitele variante regionale și de clasă ale limbii, va reflecta această stare de fapt; ea dobândește un specific național, bazat pe specificul limbii naționale respective, confirmând ideea că "*limba reprezintă substanța expresiei operei literare, așa cum realitatea brută ar fi substanța conținutului acestora*".[1] În cuvintele unui

1) Paul Miclău, ***Sistemul limbajului în Sistemele limbii***, Editura Academiei R.S.R., București, 1970, p.23

binecunoscut lingvist, "*Language is the medium of literature as marble or bronze or clay are the materials of the sculptor. Since every language has its distinctive peculiarities, the innate formal limitation - and possibilities - of one literature are never quite the same as those of another. The literature fashioned out of the form and substance of a language has the color and the texture of its matrix*".[2]

Atunci când abordăm problema dialectului în literatură, trebuie să distingem deci ceea ce este universal de ceea ce este *sui generis* în fiecare literatură în parte; punctele comune ce s-au cristalizat de-a lungul secolelor de practică literară pe baza fenomenelor lingvistice comune diferitelor limbi, de cele ce depind de statutul special dintr-o epocă istorică dată al diferitelor dialecte ale unei anumite limbi naționale. Există de asemenea elemente ce aparțin în mod intrinsec de substanța limbii, așa cum sunt variațiile concrete fonologice, lexicale și gramaticale ale dialectelor, varianța expresiei lingvistice.

Universală în utilizarea dialectului în literatură apare dorința scriitorilor de a sugera culoarea locală. Este de mult cunoscut faptul că scopul afectează vocabularul. Atunci când scopul scriitorului este acela de a localiza teritorial personajele sale, indiferent de faptul că ele trăiesc în mediul lor de baștină sau sunt transplantate în alte medii geografice, este natural ca scriitorul să apeleze la dialect. Este singura trăsătură pe care o considerăm cu adevărat universală, căci ea apare în toate situațiile în care dialectul este întrebuințat în literatură. O formă specifică apare în cadrul "literaturii dialectale", care are un statut aparte. Prin literatura dialectală vom înțelege literatura scrisă numai în dialect, în speță literatura care are reprezentanții săi clasici, ca de pildă literatura scrisă exclusiv în dialectul scoțian și care are caracterul unei literaturi naționale. Situația acestei literaturi în ansamblul său este cu totul diferită de utilizarea dialectului, fie el scoțian, în literatura engleză.[3]

Dialectul mai poate fi întrebuințat în literatură pentru a marca diferențele dintre limbajul popular și limbajul cult și în general pentru a atrage atenția asupra diferențierii sociale a limbii, pentru caracterizarea personajelor sau în vederea obținerii unor efecte umoristice. Oricât de răspândite ar fi aceste întrebuințări în practica literară a diferitelor

2) Edward Sapir, ***Language, An Introduction to the Study of Speech***, p.222
3) Cf. G. L. Brook, ***English Dialects***, Andre Deutsch, 1965, p.188-189

popoare, ele nu au totuși un caracter universal. Ele sunt toate sau doar parțial prezente în cazul unor literaturi, sunt specifice literaturii engleze, dar constituie trăsături *sui generis* ale literaturilor scrise în limbile care prezintă diferențieri sociale în general, concretizate în diferențieri între limbajul popular și cult.[4]

Caracterizarea personajelor prin vorbirea lor și obținerea unor efecte umoristice pe baza utilizării dialectului este larg răspândită, dar nu generală, în cadrul literaturii universale. Ea se bazează pe prejudecata lingvistică, întreținută de-a lungul secolelor de clasele sociale privilegiate, că există forme superioare și inferioare de limbă, corecte și incorecte, formele corecte, deci superioare, fiind apanajul celor culți, celelalte forme trădând lipsa de educație. O asemenea concepție a fost întreținută indirect de lexicologi englezi de prestigiu ca Dr. Johnson și adepții săi, tocmai prin scopul pe care și l-au propus de a lupta împotriva "corupției" în limbă, dar în practica literară engleză ea are rădăcini mult mai vechi. Depășirea sa de către lingvistică a devenit un punct comun astăzi, afirmându-se egalitatea în ceea ce privește statutul lingvistic al tuturor ramificațiilor diferitelor limbi.[5]

În ciuda constatărilor lingvisticii moderne, care ajunge la concluzia că vorbirea nu poate caracteriza o persoană, că vorbirea dialectală este la fel de acceptabilă din punct de vedere lingvistic ca cea standard, credința că Standard English este superioară și că utilizarea altor variante denotă inabilitate sau lipsă de cultură persistă. Ea are șanse de a dura mult timp, fiind un element de bază al tradiției literare referitoare la utilizarea limbii. Situația își găsește explicația în caracterul social al

4) Ion Coteanu subliniază faptul că " *între limbaje și dialecte sau graiuri nu există ca element comun decât faptul că ambele pot fi numite variante. Dar, pe când primele se plasează în diverse puncte pe axa verticală, reprezentate de nivelul social-cultural atins de societate, dialectele și graiurile rămân, în calitatea lor de modalități locale de exprimare, pe treapta social-culturală de bază a edificiului, având un rol exact invers decât limbajele, acela de a asigura mijloacele de exprimare în toate împrejurările vieții*".(***Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj***, Editura Academiei, R.S.R., București, 1973, p.45)

5) Cf. David Abercrombie, ***Studies in Phonetics and Linguistics***, Oxford University Press, London, 1966, p.13-15
R. A. Hall Jr., ***Leave Your Language Alone, Linguistica***, Ithaca,1950, p.11 sqq
H. L. Mencken, ***The American Language, Supplement I, An Inqury into the Development of English in the United States***, Alfred A. Knopf, New York, 1966, p.404
Edward Sapir, ***op. cit.***, p.155 sqq.
Edgar H. Sturtevant, ***An Introduction to Linguistic Science***, New Haven, London, 1967, p.55-56

literaturii, caracter tot mai accentuat pe parcursul scurgerii timpului, și în marile resurse expresive ale utilizării dialectului în literatură.

Dacă ne referim la dramaturgie, vom constata că utilizarea dialectului sau a altor ramificații ale limbii constituie elemente componente atât ale comediei sociale cât și ale celei psihologice. Derivată din trăsătura universală a utilizării dialectului în literatură, aceea de a asigura culoarea locală, întrebuințarea dialectului pentru a indica deosebirile dintre pozițiile sociale ale personajelor a câștigat tot mai mult teren, fiind modul de sugerare prin intermediul limbii a complexității relațiilor existente într-o societate puternic diferențiată social. În cazul literaturii engleze, acest fenomen este de dată relativ recentă, fiind determinat temporar de impunerea lui Standard English ca formă de bază a limbii literaturii: "*We are so accustomed today to associating speech with the social standing of the speaker that we tend to forget that the two have not always been associated. The association in English seems to have begun, so far as can be deduced from the surviving evidence, during the sixteenth century. From that time onwards there are frequent references in literature which reveal the belief that certain forms of speech are proper for "gentlemen" or "the upper classes" and that certain others are not*".[6]

Practica literară a dramei Restaurației este semnificativă în acest sens, un important reprezentant al acestei concepții lingvistice în dramaturgie fiind William Congreve. Farsele de succes ale secolului al XVIII-lea, printre care cele ale unor dramaturgi minori ca Isaac Bickerstaffe și Samuel Foote, impun tot mai mult opiniei publice impresia existenței unei strânse relații între calitatea personajului și calitatea limbii sale. Unul din cei mai competenți cercetători ai istoriei și prezentului dialectului cockney, William Matthews, subliniază că "*Such burlesques, in which the writers satirize their characters for vulgarity of mind as well as vulgarity of speech, have an importance which transcends the mere record of Cockney attributes. They have helped to foster the opinion that Cockney is a mean vulgar speech which must be avoided by all who pretend to respectability*".[7]

Procedeul a dobândit o mare extindere în ultima sută de ani, odată cu stabilirea lui Received Pronunciation ca "*the accent of a social class*", fapt care a dus la situația că "*embarrassment starts as soon as it is*

6) G. L. Brook, ***op.cit.***, p. 204
7) William Matthews, ***Cockney Past and Present, A Short History of the Dialect of London***, London, George Routledge & Sons, Ltd. 1938, p. 30

asked who speaks with this Received Pronunciation, and who does not".[8] Acest tip de accent neregional și specific doar unei părți a vorbitorilor de Standard English[9] a avut o importanță deosebită în ascuțirea conștiinței scriitorilor că prăpastia socială dintre vorbitorii de Standard English și cei de dialect se adâncește. Această conștiință a atras după sine intensificarea preocupărilor de oglindire realistă a modului de a vorbi al oamenilor, ca și a relațiilor ce se stabilesc între ei de la primul contact lingvistic, știut fiind că "*Similarity of accent creates immediate sympathy; difference of accent is grounds for suspicion, or at least worriness. These judgements are made unconsciously for the most part, but they have great influence on people's relationships with each other*".[10]

Atât romanul cât și dramaturgia secolului al XIX-lea sunt deosebit de bogate sub aspectul reprezentării diferitelor dialecte, dar se pare că în cadrul lor locul cel mai important îl dețin tot personajele aparținând dialectului cockney. Acest dialect a contribuit în mare măsură la cristalizarea concepțiilor referitoare la utilizarea dialectelor în literatura engleză și el este bine reprezentat în romanele unor scriitori altfel puțin menționați, ca Pierce Egan, Renton Nicholson, Mark Lemon sau în operele unor străluciți reprezentanți ai realismului, ca William Makepeace Thackeray și Charles Dickens. În domeniul dramaturgiei aceluiași secol, dialectul cockney apare în piesele scriitoarei Maria Edgeworth și în cele ale lui W. T. Moncrieff, pentru a menționa doar dramaturgii care au adus cea mai mare contribuție la succesul acestei formule. Indiscutabil însă, un aport deosebit de important la generalizarea unei atitudini satirice din partea autorilor și a cititorilor față de calitatea vorbirii dialectale a avut-o revista "*Punch*", revistă la care au colaborat, de altfel, atât Ch. Dickens cât și W. M.Thackeray.

Atitudinea față de personajul dialectal îl angajează tot mai mult pe oricare artist al cuvântului. Orice personaj dialectal care apare într-o operă este o creație *sui generis*, are propria sa viață literară și întruchipare lingvistică, dar el se bazează pe o experiență socială și lingvistică a scriitorului, fiind expresia atitudinii acestuia față de fenomenele respective. În același timp personajul, în afara particularităților sale, este reprezentativ pentru o întreagă clasă, categorie sau grup

8) David Abercrombie, *op. cit.*, p.12
9) Cf. *ibid*.
10) *Ibid*., p.13

social, împărtășind trăsăturile tipice ale categoriei pe care o reprezintă: "*These symbols have a life of their own; though they are the creation of their author, they must be alive for their own sake with their own vitality. The lesson which an artist teaches through his characters he learnt in the course of many years, but in the story he has written, it has to be condensed into a matter of few days or in a few minutes, and for the created characters nothing is real except the experience which they have in their lives... Everything in art is, after all, dependant on the moral convictions of the artist, but subject to that fundamental "necessity". A created character is absolutely free to make as he likes, to struggle in his own way against forces that may be arrayed against him*".[11]

Un alt aspect social care nu poate fi neglijat aparține de receptarea de către cititor sau public a personajelor dialectale. Modul de receptare poate constitui fie un avantaj fie un dezavantaj pentru opera literară sau piesa de teatru. Prin însăși natura sa, dialectul aparține de limba vorbită. Modul său normal de utilizare este prima și cea mai importantă cauză a caracterului său colocvial. Vorbitorul de dialect nu întâmpină nici un fel de dificultate în a se face înțeles și în a înțelege orice mesaj care îi este adresat, atât timp cât evoluează printre vorbitorii aceluiași dialect, dar dificultățile apar, iar uneori pot să devină destul de semnificative, atunci când schimbă acest mediu; ele sunt cu atât mai mari cu cât particularitățile dialectului său sunt mai îndepărtate de cele ale vorbitorilor cu care intră în contact. Aceleași dificultăți le poate întâmpina și în cazul dialogului cu vorbitorii de Standard English, în cazul în care aceștia ignoră complet particularitățile dialectului său. Transferat în literatură, dialectul aduce o prospețime lingvistică deosebită, relevând caracterul său colocvial prin contrastul pe care îl prezintă față de vorbirea personajelor ce întrebuințează engleza literară. Vorbitorii aceluiași dialect vor savura din plin particularitățile dialectale ale personajului respectiv. Receptarea sa va fi ușoară, plăcută și chiar amuzantă în cazul vorbitorilor altor dialecte sau a englezei literare, în ipoteza în care autorul nu va face abuz de pronunții care deformează cuvintele până la neînțelegerea lor de către nevorbitorii variantei respective. Ea va deveni greoaie în cazul în care nu va fi respectată această condiție, sau

11) S. C. Sen Gupta, ***The Art of Bernard Shaw***, Oxford University Press, London, 1936, p. 69

se vor întrebuința din abundență cuvinte de circulație strict locală. Situația se va complica însă mult în ipostaza în care dialectul întrebuințat în literatură nu va fi receptat pe cale auditivă, așa cum se realizează în cazul reprezentării unei opere dramatice. În cazul special al literaturii engleze, lectura partiturii dialectale devine cu adevărat dificilă datorită simbolismului grafic englez, care nu este deloc favorabil înregistrării acestui tip de particularități. Scriitorii sunt puși în fața situației de a elabora sisteme proprii de transcriere a trăsăturilor fonologice dialectale, de a adopta, sau eventual adapta, modalități de acest gen deja existente, care, cu cât vor fi mai elaborate, vor deveni mai greoaie, transformându-se astfel într-un handicap în receptarea mesajului. G.B. Shaw a avut de luptat cu această situație.

Un lingvist preocupat de problema dialectelor scria că "*The literary use of dialect is inextricably tied with the theory of comedy*".[12] O primă formă, elementară, de comic provine din incapacitatea personajelor de a se înțelege unele pe celelalte. Ambiguitatea comunicării, datorată neinterpretării corecte a termenilor omofoni proveniți din particularitățile vorbirii dialectale și luați drept pronunții ale unor cuvinte standard, ne apare derivată din aceeași sursă. Utilizarea neașteptată a dialectului de către un personaj care până în acea clipă a întrebuințat doar formele limbii literare poate pune în lumină discrepanța dintre aparență și realitate, care este una din sursele de bază ale comicului. Pe de altă parte, așa cum arată Henri Bergson, rigiditatea unui personaj, imposibilitatea sa de a se adapta mediului sau ambianței sociale în care trăiește atrage dojana societății, atitudine care se manifestă prin râs, întotdeauna umilitor pentru cel în cauză.[13]

Această observație are aplicabilitate deplină în cazul utilizării dialectului într-un mediu care îi este nefavorabil, dar dacă personajul va fi privit cu o ironie plină de îngăduință, cu satiră sau sarcasm, depinde foarte mult de poziția socială pe care o adoptă scriitorul.

Utilizarea dialectului în comedie permite crearea de către dramaturg a unei varietăți mult mai mare de personaje și tipuri de limbaje. În economia unei piese acest lucru joacă un rol deosebit de important, căci dialogul este singura unealtă de

12) Raven McDavid, ***The Dialects of American English,*** în ***The Structure of American English,*** The Press Company, New York, p. 540

13) Cf. Henri Bergson, ***Laughter,*** p. 135

plasticizare a personajelor. Prin modul în care vorbește, personajul exprimă ceva din lumea sa afectivă, își trădează sau își ascunde emoțiile și se localizează geografic, social sau chiar temporal, în sensul că limba pe care o vorbește, fiind limba curentă a zilelor sale, reflectă dezvoltarea unui dialect văzut într-un anumit moment de evoluție istorică, moment ce poate prezenta unele diferențe față de alte momente considerate din punct de vedere diacronic.

Utilizarea ramificațiilor teritoriale și sociale ale limbii constituie sub toate aspectele o îmbogățire a paletei expresive de care poate dispune un dramaturg. Ele furnizează o importantă sursă de sinonimie în limbă, lărgind posibilitățile de alegere ale dramaturgului, diferențele față de limba literară constituindu-se atât la nivel fonologic cât și la cel lexical sau gramatical, cu întrepătrunderi între diferitele niveluri. Așa cum remarca G. B. Shaw, "*...it is in the words that the widest power of variation lies. Take that away and you will soon be so hard up for a new variation that you will snatch at anything... to enable you to carry on*".[14]

Opțiunea pentru întrebuințarea formelor dialectale indică o alegere conștientă a dramaturgului între două variante stilistice, din care doar una este considerată ca fiind capabilă să producă un anumit efect. Toate formele aparținând aceluiași tip de limbaj se constituie la rândul lor într-un sistem, fiecare element devenind nu o piesă a unei colecții eterogene, ci a unui întreg bine sistematizat. Necesitatea cercetării sistemului în cadrul analizei stilistice a fost clar formulată de către Leo Spitzer și concepția sa a făcut școală în ciuda criticilor care l-au acuzat că, prin metoda sa foarte subiectivă, atribuie scriitorilor intenții pe care aceștia nu le-au avut niciodată. La aceste critici a răspuns nu numai Spitzer însuși, ci, împotriva lor s-au ridicat mulți alți lingviști și cercetători ai stilului, o sinteză a replicilor fiind formulată de către Stephen Ullmann.[15] Reținem în formularea lui Spitzer următoarea idee care ne apare deosebit de utilă în abordarea variantelor regionale și sociale ale limbii în literatură: "*Cognizance in philology is revealed not only by the gradual progression from one detail to another detail, but by the anticipation or divination of the whole - because, the detail can*

14) Apud Archibald Henderson, ***Table-Talk of G. B. Shaw, Conversation on Things in General between Bernard Shaw and His Biographer,*** Chapman and Hall, London, 1925, p. 58

15) Stephen Ullmann, ***Language and Style,*** p.124-126

be understood only by the whole and any explanation of detail presupposes the understanding of the whole. Our to-and-fro voyage from certain outward details to the inner center and back again to other series of details is only an application of the principle of the philological circle".[16] Conform lui Spitzer, "language is only one outward crystallization of "the inward form"[17], de unde concluzia că studiul lingvistic trebuie să confirme rezultatele studiului literar, contribuind la integrarea detaliilor "into a creative principle which may have been present in the scul of the artist".[18]

Personajele dialectale apar în mai multe din piesele lui G. B. Shaw, iar variantele teritoriale reprezentate de către ele sunt dialectul cockney, dialectul irlandez, scoțian și engleza americană. Cel mai bine reprezentat dintre toate variantele este Cockney English, care, pe lângă calitatea sa de ramificație teritorială, o are și pe aceea de a fi un dialect de clasă.

În dramaturgia sa, Shaw a încercat să prezinte aceste variante ale limbii engleze în ceea ce au mai caracteristic, atât sub raport fonologic, lexical cât și gramatical. Propriile sale preocupări legate de studiul dialectelor confirmă, alături de structura pieselor, că utilizarea dialectelor nu este întâmplătoare ci intenționată, că se bazează pe o concepție estetică clară, cu implicații de o deosebită importanță pentru tipurile de dramă pe care le-a practicat.

2.1. Semnificația preocupărilor dialectale ale lui G.B.Shaw

Ceea ce a atras în mod deosebit atenția unor cercetători ai dramaturgiei lui G.B.Shaw a fost interesul său constant pentru problemele limbii. Citățm remarca unui admirator italian, semnificativă pentru larga receptare a acestei teme dincolo de limitele naturale impuse de zona geografică în care este vorbită limba engleză: *"Questo interese di G. B. S. per lingua, per la sua praticita, efficacia, correttezza, e un aspetto importante dei suoi interessi sociali: et è anche un lato rilevante della sua vitalità artistica.*

16) Leo Spitzer, ***Linguistics and Literary History, Essays on Stylistics***, Princeton, New York, 1967, p. 19-20
17) ***Ibid***., p.19
18) ***Ibid.***

Abbiamo già notato l'uso ch'egli sa fare dei vari accenti sociali, e in genere delle caratteristiche linguistiche della classi di persone che rappresenta..".[19] Pentru Rebora, ca pentru majoritatea cercetătorilor, concretizarea preocupărilor lingvistice ale lui Shaw este utilizarea dialectului, cu trăsăturile sale fonologice, lexicale și gramaticale, în dramaturgie:*"un tema insolito per un dramaturgo è quello della fonetica, che abbiamo visto già usato come motivo comico in altri drammi"*.[20] Este o temă derivată din conștiința profesională a dramaturgului, care consideră că, *"as a technician, I am specially concerned with the fixation of language by the art of writing, and hampered by the imperfections of that art"*.[21]

Afirmația lui Shaw își găsește confirmarea în lucrarea unui binecunoscut lingvist englez, care, prin spațiul acordat lui Shaw în cadrul unei lucrări despre dialectele limbii engelze, ridică performanțele dialectale ale dramaturgiei shaviene la nivelul celor mai reprezentative încercări de acest gen din întreaga literatură engleză: *"George Bernard Shaw was keenly interested in both regional and class dialects, and his interest found frequent expression in his plays. He was much less willing than most dramatist to leave the interpretation of details of dialect to the discretion of the actor"*.[22] O apreciere de o semnificație cel puțin egală cu precedenta vine din partea lui William Matthews, cercetătorul care s-a consacrat studiului dialectului cockney, inclusiv reprezentării sale în literatură: *"Shaw's own attempt to transfer Cockney to paper was as detailed as it could be without the use of a phonetic alphabet. He made a few blunders in his transcription, one at least being due to an unperfect understanding of the phonetic symbols used by Sweet, but... Shaw was on the whole a careful and original observer"*.[23]

Interesul lui Shaw pentru vorbirea dialectală și pentru Cockney English în special datează de la venirea sa la Londra în anul 1876. Această preocupare nu a scăzut nici o clipă, ci, dimpotrivă, a crescut paralel cu acumularea cunoștințelor sale de fonetică. Într-o carte poștală scrisă în 1949 și adresată Dr. Reto Rosetti, Shaw menționează că

19) Piero Rebora, ***Bernard Shaw comico e tragico***, Vallecchi Editore, Firenze, 1948, p. 143
20) ***Ibid.***, p. 140
21) George Bernard Shaw, ***Preface to The Miraculous Birth of Language***, în Tauber, Abraham, ***George Bernard Shaw on Language***, Peter Owen, London, 1965, p. 115
22) G. L. Brook, ***op.cit.***, p. 207
23) Abraham Apud Tauber, ***A Letter and Postcards Dealing with Auxiliary and International Languages***, în ***George Bernard Shaw on Language***, p. 158

"Sweet and Lecky set me on to phonetics more than half a century ago".[24] Competența dramaturgului în ceea ce privește sistemul fonologic al dialectului cockney este ilustrată de frecventele sale observații referitoare la structura acestuia.

Una din cele mai profunde convingeri ale lui Shaw a fost aceea că dialectul lui Sam Weller nu mai corespunde realității și de aceea s-a ridicat împotriva a ceea ce a numit "*the obsolescence of the Dickens dialect that was still being copied from book to book by authors who never dreamt of using their ears, much less of training them to listen*".[25] Detalii asupra obiecțiilor lui Shaw găsim în ***Our Theatres in the Nineties,*** în care dramaturgul și criticul dramatic scrie: "*I imagine, too, that Cockney dialect has changed a good deal since then. Somewhere in the eighties, Mr. Andrew Tuer pointed out in the Pall Mall Gazette that the conventional representation in fiction of London pronunciation has ceased to bear any recognizable relation to the actual speech of the coster and the flower girl, and Mr. Anstey, in Punch, was the first author to give general literary currency to Mr. Tuer's new phonetics. The lingo of Sam Weller had by that time passed away from London, though suggestions of it may be heard even today no farther off than Honslow. Sir Henry Irving can no longer be ridiculed, as he was in the seventies, for substituting pure vowel sounds for the customary colloquial diphthongs: for the man in the street, without at all aiming at the virtuosity of our chief actor, has himself independently introduced a novel series of pure vowels. Thus* ***i*** *has become* ***aw****, and* ***ow ah****. In spite of Sir Henry,* ***o*** *has not been turned into a true vowel; but it has become a very marked* ***ow****, while the English* ***a*** *is changed to a flagrant* ***i***."[26] Recunoscând autenticitatea dialectului cockney așa cum apare în opera lui Dickens sau a lui Thackeray, obiecțiile lui Shaw se îndreaptă împotriva tradiției impuse și păstrate de ***Punch***, tradiție care până la F. Anstey, Albert Chevalier și Barry Pain de la "London Daily Chronicle" a fost refractară inovațiilor menite să reflecte evoluția acestui dialect.[27] Este interesant însă de notat faptul că Joseph Saxe, care își

24) W. Matthews, ***op. cit.***, p. 69
25) George Bernard Shaw, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion,*** în ***George Bernard Shaw on Language***, p.7
26) George Bernard Shaw, ***Our Theatres in the Nineties,*** vol.III, Constable and Company, London, 1948, p. 306
27) Cf. George Bernard Shaw, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion*** p. 7 Contribuția acestor scriitori este analizată de W. Matthews (***Ibid.***), p.62

propune într-un studiu tocmai compararea celor două studii de dezvoltare, de la mijlocul și sfârșitul secolului al XIX-lea, pe care le numește "Early Cockney" și "Late Cockney",[28] ajunge la concluzia că "... *the great gulf alleged to subsist between genuine Cockney in the two periods may, with some allowances, be easily bridged*". În linii mari, acesta consideră că Shaw a redus substanțial vulgarismele tipice pentru ***Punch***, că scrierea lui este evident mai "fonetică" decât cea utilizată în Standard English, că în dialect "*contraction, reductions, and excrescences, besides minor changes common to Standard English, play an enormous and almost equal great part in both*", că formele învechite sunt la Shaw mai rare și că trăsăturile noi aduse de Shaw "*are for the most part fast becoming Londonisms and as such strictly outside the pale of Cockneyism, through the instrumentality of which, however, it has been transmitted*".[29] La toate acestea se mai adaugă câteva alte construcții, considerate de cercetător ca îndoielnice, care sunt supuse unei critici severe. Referindu-se la studiul lui Joseph Saxe, William Matthews conclude că "*those vowels and diphthongs which are most characteristic of present-day Cockney are for the main part new developments*".[30] De acuratețea dialectului cockney în forma întrebuințată de dramaturg ne vom ocupa și noi, dar dintr-o perspectivă sincronică și nu diacronică. Părerile enunțate de Shaw prezintă însă o deosebită importanță pentru noi, căci datele problemei demonstrează existența unei intenții stilistice de reflectare a vorbirii dialectale cu cea mai mare acuratețe posibilă. B.Shaw și-a propus surprinderea dialectului într-un anumit moment din evoluția sa. Cu alte cuvinte, scriitorul dorește să-și dateze în timp opera, astfel încât prin materialul lingvistic întrebuințat ea să poată ocupa locul care i se cuvinte pe scara diacroniei. Explicitarea lui Shaw nu este întâmplătoare, ci ea corespunde unor convingeri adânci, cărora le-a dat glas nu odată. Într-o prefață scrisă în 1900, la un an după crearea impunătorului său personaj dialectal Drinkwater, din ***Captain Brassbound's Conversion***, și cu mai bine de un deceniu înainte de a crea monumentalul **Pygmalion,** sinteza

28) Joseph Saxe, ***Bernard Shaw's Phonetics, A Comparative Study of Cockney Sound Changes***, Copenhagen, London, 1936, p.8
29) ***Ibid.***, p. 80
30) William Matthews, ***op.cit.***, p.158

întregii sale experienţe artistice legată de prelucrarea acestei teme, Shaw scria: "*There is a foolish opinion prevalent that an author should allow his works to speak for themselves, and that he who appends and prefixes explanations to them is likely to be as bad an artist as the painter cited by Cervantes, who wrote under his picture This is a Cock, lest there should be any mistake about it*". Dramaturgul consideră necesar să-şi explice opera căci, "*like all dramatists and mimes of genuine vocation, I am a natural-born mountebank*".[31] Responsabilitatea şi mândria sa profesională se împletesc într-o sinteză care a atras ironii, dar care nu a putut fi negată de nici unul din criticii săi: "*I am ashamed neither of my work nor of the way it is done. I like explaining its merits to the huge majority who dont know good work from bad... I leave the delicacies of retirement to those who are gentlemen first and literary workmen afterwards. The cart and trumpet for me*".[32]

Atunci când ne propunem să studiem semnificaţia stilistică a variantelor dialectale în cadrul operei unui scriitor, este important să cunoaştem atitudinea sa socială faţă de problema abordată. Numai în felul acesta vom putea surprinde sensul general al operei şi evita o interpretare a detaliilor care ar contraveni spiritului întregii creaţii. Dialectele fiind un fenomen lingvistic, atitudinea socială a scriitorului nu poate fi despărţită de concepţia sa lingvistică.

Concepţia despre limbă a lui G. B. Shaw poate fi caracterizată prin două epitete: ea este democratică şi dialectică. Este exprimată în mod obişnuit într-un mod clar, concis, direct, uneori pătimaş, în maniera convingerilor adânci, cărora greu li se pot aduce amendamente. Shaw porneşte de la constatarea de bază că limba este diferenţiată geografic şi social, fiecare variantă având trăsăturile sale specifice; în acelaşi timp unele particularităţi de vorbire sunt comune; utilizarea termenului "standard" poate duce la denaturarea realităţii din limbă căci "*... there is no standard English pronunciation any more than there is an American one: in England every county has its catchwords, just as no doubt every State in the Union has... As far as my social experience goes (and I have kept very mixed company) there is no class in English society in wich a good deal of Drinkwater*

31) George Bernard Shaw, ***Three Plays for Puritans,*** în ***The Complete Prefaces of Bernard Shaw,*** Paul Hamlyn, London., 1965. p.744
32) ***Ibid.,*** p.745

pronunciation does not pass unchallenged save for the expert phonetician".[33] Această analiză îl duce pe Shaw la concluzia, susţinută de către lingvistica modernă, că nici o variantă teritorială nu trebuie considerată ca fiind corectă, dacă acest lucru se face în detrimentul altei variante: "*I must... most vehemently disclaim any intention of suggesting that English pronunciation is authoritative and correct. My own tongue is neither American English nor English English, but Irish English; so I am as nearly impartial in the matter as it is in human nature to be*".[34]

Dacă Shaw ar admite egalitatea doar între variantele teritoriale ale limbii, iar în cadrul lor ar susţine doar egalitatea celor trei variante mari, pe care le menţionează nu fără o notă de ironie conţinută de formularea "English English", am avea dreptul să ne îndoim de caracterul cu adevărat democratic al concepţiei sale lingvistice şi să-l suspectăm în schimb de încercarea de apărare a propriei sale poziţii regionale, în calitate de vorbitor de Irish English. În lingvistică s-au văzut suficiente cazuri în care se cerea egalitate, "dar nu pentru căţei". Orice acuzaţie de acest gen este însă nefondată. Shaw este conştient de faptul că există, datorită întregului sistem de educaţie în Marea Britanie, "*the... class monopoly of orthodox English speech*".[35] Tânărul care nu va vorbi conform normelor limbii literare "*will find these solecisms obstructing his way through life more than three or four sentences of imprisonment would obstruct a peer's*".[36]

Tocmai de aceea soluţia pe care o vede scriitorul este democratică şi constă dintr-o "speech nationalisation", care se poate realiza doar prin educaţie şi adoptarea unui "phonetic alphabet".[37] Shaw nu se îndoieşte nici o clipă de interesul maselor muncitoare faţă de problemele limbii. Vorbindu-le muncitorilor din docuri, a constatat că ele stârnesc cel mai mare interes: "*I discoursed on their phonetic alphabet... they were... keenly interested, because they were quite aware that there was a difference for the worse between their pronunciation and, say, Mr. Archer's; but the nature of that difference - which they earnestly*

33) Idem, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion***, p.4-5
34) ***Ibid.***, p. 4
35) Idem, ***A Plea for Speech Nationalisation,*** în ***George Bernard Shaw on Language***, p. 16
36) ***Ibid.***
37) ***Ibid.***, p.17

desired to remove - was a mystery to them".[38] Concretizarea artistică a acestei înțelegeri se va face aproximativ 10 ani mai târziu, în ***Pygmalion***: Eliza Doolittle va reuși să depășească starea sa socială și handicapurile impuse de lipsa de accesibilitate la cultură sau de mica acceptabilitate socială a dialectului. Performanța Elizei este doar o expresie a încrederii pe care Shaw a acordat-o întotdeauna talentului și capacității oamenilor simpli și nicidecum o schimbare a opiniilor sale privind egalitatea tuturor variantelor limbii. Prejudecățile, atât de adânc înrădăcinate încât sunt luate drept adevăruri universale chiar de cei handicapați de către ele, nu-l pot afecta, căci dramaturgul se apropie de problemele limbii dintr-o perspectivă științifică. Discrepanța aceasta dintre aparență și realitate o va exploata însă în ***Pygmalion,*** ea constituind o puternică sursă comică, atât de situație cât și de caracter, *"... for nothing annoys a native speaker of English more than a faithful setting down in phonetic spelling of the sounds he utters. He imagines that a departure from conventional spelling indicates a departure from the correct standard English of good society. Alas! this correct standard English of good society is unknown to phoneticians. It is only one of the many figments that bewilder our poor snobbish brains. No such thing exists; but what does that matter to people trained from infancy to make a point of honor of belief in abstractions and incredibilities?"*.[39]

Nu numai fonetica, ci și gramatica este integrată de Shaw aceleiași concepții, iar în legătură cu ele este introdusă ideea idiolectului; terminologia științifică este însă prea nouă pentru a putea fi întrebuințată de Shaw:*"... there is no such thing as ideally correct English. No two British subjects speak exactly alike"*.[40] Ideea idiolectului se va concretiza în piesele sale prin personaje viabile, a căror practică lingvistică va fi structurată atât în funcție de gradul de evoluție a limbii engleze în respectivul moment istoric, cât și de capacitatea lor limitată de a stăpâni limba, ultima fiind determinată de abilitatea personală, naștere și educație sau interese personale. Într-un fel va vorbi Pickering, în altul Eliza Doolittle. Între Sir Arthur, Mr. Trotter, Broadbent, sau Don Juan (John Tanner), toți vorbitori de Standard English, există deosebiri la fel

38) *Ibid.*, p. 18
39) Idem, *Captain Brassbound's Conversion*, p. 6
40) Idem, *Spoken English and Broken English, Record no. 2,* în *George Bernard Shaw on Language*, p. 58

de mari ca între personajele cockney, de pildă Eliza Doolittle, Mr. Doolittle, Lickcheese, Burges, Bill Walker sau Drinkwater. Aceste deosebiri vor fi evidențiate atât la nivelul inventarului de cuvinte sau combinații fixe, cât și la nivel gramatical. Importanța lor nu poate fi subestimată în cazul personajului dramatic, care încearcă să sugereze vorbirea oamenilor de pe scena vieții. Abaterile de la norma literară vor fi evidente în cazul personajelor dialectale, la care tendința de nivelare a formelor gramaticale va fi cea mai importantă caracteristică pe care o au în comun. Modul în care are loc procesul diferă de la personaj la personaj, fiind un element de exprimare individuală. Interpretarea corectă a acestor fapte lingvistice, care în opera literară devin fapte de stil, este riscantă fără cunoașterea atitudinii dramaturgului în această problemă. Într-un context al unei atitudini critice, de mult înrădăcinate, în care vorbirea dialectală mai este văzută ca fiind caracterizată prin "corrupt vowels", o dovadă de "vulgarism", sau furnizând exemple de "incorrect grammar", căreia îi sunt frecvent atașate epitete ca "broken", "careless", "sloppy", "uggly" sau "slovenly", iar persoana care vorbește în dialect este "an ignorant" sau "illiterate person", asemenea fapte de stil sunt fie ignorate fie interpretate frecvent ca o dovadă a "ironiei" scriitorului la adresa personajelor sale. Nu avem însă nici un drept să procedăm astfel în cazul lui Shaw, omul care nu a nutrit un respect profund decât pentru popor și creațiile sale, printre care limba ocupă probabil cel mai important loc. Oricât ar putea șoca afirmații ca "Useless *grammar is a devastating plague. We who speak English have got rid of a good deal of the grammatic inflections that make Latin and its modern dialects so troublesome to learn. But we still say I am, thou art, he is, with the plurals we are, you are, they are, though our countryfolk, before school teachers perverted their natural wisdom, said I be, thou be, he be, we be, you be, they be. This saved time in writing and was perfectly intelligible in speech*".[41] Ele denotă atât cunoașterea particularităților evoluției limbii engleze, cât și admirația pentru formele vorbirii populare. Tocmai de aceea, oricât de mari vor fi abaterile personajelor dialectale de la normele limbii literare, ele se vor înscrie în cadrul tendinței relevate anterior și se vor bucura de respectul cuvenit din partea dramaturgului, satira sa îndreptându-se nu împotriva modului în care vorbesc

41) Idem, *Preface to The Miraculous Birth of Language*, p. 117

personajele ci, atunci când este cazul, împotriva comportamentului lor social. Umorul și comicul sunt în continuare legate de problemele limbajului, dar vor fi derivate din străvechea resursă a comediei care exploatează din plin contradicția dintre aparență și realitate. Pe baza acestor argumente, furnizate de dramaturgul însuși, nu putem fi de acord cu generalizarea făcută de John Arvin Mills, de altfel autorul unui excelent volum despre stilul lui G. B. Shaw, atunci când spune că *"Shaw exploits the direct comic effectiveness of diction in a number of ways. With Burges, Drinkwater, the two Doolittle and others, he invites laughter at the phonetic and syntactical oddities of cockney; he presents the dialect as an object of contemplation humorous in itself"*, fiind de acord doar cu afirmația că *"/it/ arouses mirth by contrasting "low" phonetics and syntax with an elaborate vocabulary and / or an elevated intellectual or emotional posture"*,[42] dar și în acest caz aducem obiecțiunile precizate anterior legate de conotațiile termenului "low".

De o importanță teoretică deosebită în abordarea dialectului în literatură este modul său de înregistrare scrisă. Nu se poate spune niciodată că acestui aspect i s-a acordat o importanță prea mare, întrucât calitatea personajelor dialectale depinde de acest element aproape în aceeași măsură ca de profunzimea cu care scriitorul stăpânește dialectul respectiv. O bună stăpânire a tehnicii de redare a dialectului face să crească autenticitatea personajelor, dificultățile de orice natură, de la stăpânirea convențiilor deja existente, la cele ce aparțin de însuși sistemul de scriere al limbii respective, ducând la deformarea vorbirii dialectale, uneori până la lipsirea ei aproape totală de autenticitate. O sinteză a acestei probleme este oferită în volumul său de G. L. Brook: *"The representation of the pronunciation of spoken dialect in literature is at the best a set of rather sorry compromises. To those who are already familiar with the dialect in question, a few slight modifications of spelling are enough to serve as reminders, but to those who have no such familiarity dialect spellings in literary works are often regarded as a tedious nuisance. The pronunciation of dialect is best studied at first hand, not through the medium of literary works. The kind of dialect that is of*

42) John Arvin Mills, ***Language and Laughter, A Study of Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw,*** în ***Dissertation Abstracts***, Ann Arbor, p. 4017

most interest to the novelist and the dramatist and to those who enjoy their works is class dialect, and much can be gained from a careful examination of the use of class dialect in English novels and plays both of the past and the present. In such an examination the study of language and that of literature find common ground".[43]

În modul cel mai frecvent, scriitorul recurge la un sistem de transcriere a dialectului pe care lingviștii englezi și americani îl numesc în mod obișnuit "eye dialect". Acest sistem este moștenit de obicei prin tradiția literară, dar unii scriitori, printre care Shaw, s-au străduit să-l perfecționeze pe măsura posibilităților lor, aceste strădanii fiind semnificative pentru gradul lor de interes în abordarea acestei probleme de limbă. Așa cum am arătat, Shaw dorea ca vorbirea personajelor sale să fie "la zi", în timp ce *"In England everything is twenty years out of date before it gets printed... It has also to be considered that the old literary school never dreamt of using its eyes and ears, and would invent descriptions of sights and sounds with an academic self-sufficiency which led later on to its death from acute incurable impostures. Its ghost still walks in our resurrectionary enterprises, with precipitous effects on the circulation"*.[44] Acuratețea redării vorbirii este deci pentru dramaturg o problemă esențială. Exigența sa în acest domeniu a mers atât de departe, încât nici sistemele de înregistrare electro-mecanice ale anului 1928 nu l-au mulțumit. Invitat de The Linguaphone Institute să înregistreze niște discuri în care să vorbească tocmai despre pronunția limbii engelze, Shaw începe prin a-și avertiza ascultătorii că *"... unless you know how to use your gramophone properly, what you are hearing may be something grotesquely unlike any sound that has ever come from my lips"*.[45] Am putea crea impresia că menționarea acestui fapt are o prea mică legătură cu modul de redare de către dramaturg a dialectului. Dar între evoluția tehnicii de înregistrare electro-magnetică a vorbirii și îndemânarea cu care este stăpânită această tehnică pe de o parte și strădaniile sale de a crea și stăpâni perfect o tehnică de transcriere a vorbirii pe de alta este o legătură indisolubilă. Shaw aspiră spre realizarea unei tehnici care să se apropie de cea întrebuințată de către

43) G. L. Brook, ***op. cit.***, p. 209
44) George Bernard Shaw, ***Our Theatres in the Nineties***, p. 306-307
45) Idem, ***Spoken English and Broken English***, p.56

muzică, capabilă să indice exact nu numai valoarea sunetelor în sine, ci și sentimentul sau ritmul cu care trebuie rostită repliça: o notație care să suplinească lipsa unor termeni ca "maestoso", "nobilemente", "adagio", "prestissimo", "accellerando", "tempo", "ritardando", etc.: "*Now I, being not only a scribe but a dramatic poet and therefore a word musician, cannot write down my word music for lack of an adequate notation*".[46]

Această exigență în redarea vorbirii, la care se adaugă dorința scriitorului de a se obține un randament maximal în procesul scrierii și tipăririi, concretizate în economie de timp pentru scriitor și economie de timp și materiale pe planul economiei naționale sau internaționale, constituie forța motrice a dorinței sale de reformare a alfabetului englez: "*Our attempts to make a foreign alphabet of 26 letters do the work of 42 are pitiable. We write the same vowel twice to give it a different sound, and thus get five additional vowels. We couple two different vowels, or even triple them, in various permutations, which give us much more than 18 vowel spellings. We also double the following consonant (compare "table" and "dabble", for instance) or make two consonants represent simple sounds like the consonants in "thee" and "she", for which the Latin alphabet does not provide.*

These devices would make our alphabet phonetic enough for practical purposes if we used them consistently; but as our use of them is not consistent no one can pronounce a line of English from English writing or print. Still, it may be said that all we have to do is to make our usage consistent and the problem of spelling is solved. Those who think this a satisfactory solution overlook the stupendous fact that it takes twice as long to write two letters as to write one".[47]

Deși la Shaw nu vom întâlni termenul "fonem", este evident din scrierile sale că el conferă literelor alfabetului funcția de a reda fonemele limbii engleze. Dificultatea de bază a scrierii engleze este văzută tocmai în lipsa de corespondență între fonemele sale și alfabetul împrumutat pentru a le reprezenta: "*The basic difficulty in writing English is that we have no British alphabet in general use. Our ancient Phoenician alphabet has only 26 letters, whereas the least we need are 42. There are only five vowel sounds to represent the speech of millions of*

46) ***Ibid., Preface to The Miraculous Birth of Language***, p. 115
47) Idem, ***A King's Spelling Letters and Sounds***, în ***George Bernard Shaw on Language***, p. 66-67

Britishers whose vowels are as different as their finger prints. But as the differences are not wide enough to make Yorkshire unintelligible to Somerset, or Trinity College, Dublin, to Oxford University, it is found in practice that a dozen or so of vowel symbols are quite sufficient to make English writing as intelligible as English speech. There is no need to distinguish between the vowel sounds in ***to, too*** *and* ***two****, nor between* ***city*** *by itself and as occurs in* ***publicity.*** *All British readers will understand without cutting it as fine as that, which reminds me that Robert Bridges would have spelt the last pronoun* ***that***". [48] Sau: "*The vowels we use, mostly diphthongs, are innumerable: no two inhabitants of these isles use the same set; but the sounds they utter are so far recognizably alike as to be intelligibly represented by 18 letters. The consonants, as to which there is much less difference of utterance, require 24 letters*".[49] Inventarul fonemelor consonantice realizat pe baza testului comutației stabilește existența în cadrul sistemului fonologic englez a unui număr de 24 de foneme, cifră care corespunde celei avansate de Shaw. La acestea se mai adaugă un număr de 20 foneme vocalice, ceea ce ridică inventarul fonemelor existente în Standard English la 44.[50]

Aceste idei ale lui Shaw se răsfrâng direct asupra practicii sale literare. Ele au acționat ca un principiu coordonator în încercarea dramaturgului de a reda cât mai veridic personajele dialectale. Concepția sa lingvistică explică de ce nu și-a propus să adopte o notație fonetică - de altfel respinsă de practica literară întrucât ea nu poate fi citită decât de specialiști - cu toate că în terminologia sa "phonetic transcription" apare în mod curent, ci o transcriere cât mai fonemic posibilă, care înlătură transcrierea impresionistică bazată pe "purely phonetic grounds", în care diferențele dintre sunete "*are inevitably vague and fluctuating, and each transcriber will make them where his experience, and the degree and nature of his training, dictate*". [51] Opera lui Shaw reflectă preocuparea permanentă de perfecționare a tehnicii redării vorbirii personajelor dialectale. În acest sens, preocupările sale lingvistice au avut o contribuție

48) Idem, ***The Author as Manual Laborer***, în ***George Bernard Shaw on Language***, p. 73-74
49) Idem, ***A King's Spelling Letters and Sounds***, p. 66
50) Cf. Dumitru Chițoran, ***Limba engleză contemporană, Fonetică și fonologie***, E. D. P. București, 1970, p. 50-55
51) David Abercrombie, ***op. cit.***, p. 111

esențială în formarea unei concepții puse în slujba artei dramatice. Realizările lui G. B. Shaw în acest domeniu se ridică cu mult deasupra performanțelor contemporanilor săi, lucru reflectat și de studiile dedicate acestui aspect al creației sale, de înalta apreciere care i s-a dat de aproape toți cercetătorii acestui aspect. I s-au făcut, desigur, și unele reproșuri, sau s-au exprimat unele îndoieli legate de acuratețea formulelor alese de dramaturg. Toate acestea sunt derivate însă, în ultimă instanță, dintr-o situație pe care Shaw a semnalat-o încă din 1900, atunci când lupta scriitorului pe acest tărâm de-abia începuse: "*The fact that English is spelt conventionally and not phonetically makes the art of recording speech almost imposible*".[52] Dar meritul său constă tocmai în faptul că a încercat să transforme în artă înregistrarea vorbirii, atribuindu-i un sens și o semnificație specifică în cadrul operei literare, care lipsesc din mult mai exactele înregistrări ale lingviștilor. În 1948, la 60 de ani de la crearea primului personaj dialectal în opera sa dramatică, cu luciditatea omului care își încheie cariera literară, Shaw face o mărturisire amară, semnificativă nu pentru "eșecul" său personal, ci pentru acela al întregii încercări: "*Like Scott, Dickens, Artemus Ward and other writers of dialect I have made desperate efforts to represent local and class dialects by the twenty-six letters of the Latin alphabet, but found it impossible and had to give it up. A well-known actor, when studying one of my cockney parts, had to copy it in ordinary spelling before he could learn it*".[53]

Pentru cercetătorul stilului, lupta lui Shaw nu constituie însă o cauză pierdută: "*Eye dialect is not therefore, to be considered as an actual portrayal of folk or regional speech so much as a stylized literary device to signal that folk speech is intended*".[54] Iar modul în care acest lucru este realizat, surprinzând trăsăturile cele mai definitorii ale dialectului, ca și semnificația sa asupra ansamblului operei, devine o sarcină importantă a studiului nostru stilistic.

52) ***George Bernard Shaw, Notes to Captain Brassbound's***, p. 4
53) Idem, ***Preface to The Miraculous Birth of Language***, p. 125
54) H. A. Gleason, ***An Introduction to Descriptive Linguistics***, Holt, Rinehart and Winston, 1969, p. 406

3. Dialectul Cockney

3.1. Widowers' Houses

Primul personaj dialectal din dramaturgia lui George Bernard Shaw este Lickcheese și el apare în piesa de debut, ***Widowers' Houses***. "*At least he seems to be a cockney; Shaw never calls him that but he certainly hails from the lowest London class and his speech has at least a smattering of the familiar dialectal elements*".[1] A. M. Gibbs se referă la acest personaj ca "*a shabby Dickensian rent-collector*".[2] iar Homer Woodbridge scrie despre el: "*Lickcheese, the agent of Sartorius, is a <<humour>> character on the model of Ben Jonson's, though more probably the suggestion may have come to Shaw from Dickens.*"[3] Ambele afirmații sunt semnificative atât pentru structura personajului, cât și pentru utilizarea dialectului și formelor populare de limbă în literatură.

Apartenența lui Lickcheese la dialect este un element functional în piesă. Agentul lui Sartorius provine din rândurile locuitorilor slum-urilor londoneze, vorbitori de cockney, pe care-i vinde fără nici o remușcare pentru o bucată de pâine albă. Evoluția sa este vertiginoasă, ca a tuturor personajelor lipsite de scrupule, deși cunoaște o prăbușire momentană în clipa în care este concediat de Sartorius. Prăbușirea, datorată aparent slăbiciunii sale, sensibilității față de cererile chiriașilor domnului Sartorius, se dovedește în final a fi un element al unei concepții inovatoare

1) John A. Mills, ***Language and Laughter, Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw***, The University of Arizona Press, Tucson, 1969, p. 30
2) A. M. Gibbs, ***Shaw***, Oliver and Boyd, Edinburgh, 1969, p. 14
3) Homer Woodbridge, ***G.B.Shaw Creative Artist***, Forum House Publishing Company, p. 26

în afacerile imobiliare, care-l va transforma pe Lickcheese, la numai câteva luni de la concediere, într-un om bogat, în partenerul lui Sartorius și al doctorului Trench.La începutul piesei, Lickcheese își disimulează cu multă artă adevărata personalitate. Vorbirea sa este un element de o mare importanță al acestei disimulări. El intră în scenă nu ca un vorbitor de cockney, limbaj care ar trăda permanent originea sa de clasă, ci ca un vorbitor de Standard English, respectiv ca un om care a adoptat nu numai modul de a fi al stăpânilor săi, ci și vorbirea lor. Felul în care face selecția cuvintelor este deosebit de îngrijit, personajul acordând atenție formulelor de politețe și străduindu-se să fie cât mai îndatoritor:

LICKCHEESE: Good morning ,sir.
SARTORIUS: */harsh and premptory/* Good morning.
LICKCHEESE: */taking a litlle sack of money from his bag/* Not much this morning, sir. I have just had an honor of making Dr. Trench' s acquaintance, sir.
SARTORIUS: */looking up from his writing, displeased /* Indeed ?
LICKCHEESE: Yes, sir. Dr.Trench asked his way of me, and was kind enough to drive me from the station.
SARTORIUS: Where is he, then ?
LICKCHEESE: I left him in the hall,with his friend, sir. I shoud think he is speaking to Miss Sartorius. (***W. H.*** p.10)

Primele trăsături fonologice și gramaticale dialectale apar însă pe măsură ce crește tensiunea discuției cu stăpânul său, ele devenind tipice pentru vorbirea unui cockney în clipa în care Lickcheese este anunțat de d-nul Sartorius că a fost concediat:

LICKCHEESE: Said he supposed so, or you wouldn' t dare to break the law so scand'lous. I only tell you what he said. (p.11)

LICKCHEESE: Well, Mr. Sartorius, it is hard, so it is. No man alive could have screwed more out of them poor destitute devils for you then I have, or spent less in doing it. I have dirtied my hands at it until they' re not fit for clean work hardly; and now you turn me. (***ibid.***)

Atunci când îl imploră pe Trench să intervină în favoarea sa, nu este exclus ca Lickcheese să apeleze la dialect pentru a stârni mila tânărului

și prin intermediul unor mijloace lingvistice. Acestea ar putea sugera mediul în care este aruncat din nou prin hotărârea domnului Sartorius:

LICKCHEESE:... Ive took money there when no other collector alive would have wrung it out. And this is the thanks I get for it!... (p.12)

A treia ipoteză a lui Lickcheese este aceea a unui personaj dialectal aproape complet. Particularitățile idiostilului său se relevă fără restricții în clipa în care își poate permite să apară, atât în fața domnului Sartorius cât și a doctorului Trench, ca un egal, ca un potențial partener de afaceri. În clipa aceea nu se mai simte handicapat de faptul că este vorbitor de dialect și folosește dialectul aproape ostentativ, impunând egalitatea sa cu Standard English:

LICKCHEESE:...No: I gev no evidence. But I'll tell you what I did. I kep it back, jast to obligr one or two people whose feelins would a'bin urt by seein their names in a bluebook as keepin a fever den...(p.22)

Lickcheese cunoaște astfel în piesă nu numai o evoluție socială, ci și una lingvistică. Cele două tipuri sunt prezentate însă în piesă în contratimp. Atâta vreme cât poziția sa socială este nesemnificativă, Lickcheese face eforturi mari pentru ca vorbirea sa să se înscrie în normele vorbirii literare. În clipele de pericol, sau în care imploră mila, apelează la dialect, fără a exagera, păstrându-și astfel o punte de legătură cu clasele sociale sus puse. Dualitatea lingvistică reflectă **dualitatea poziției sale sociale.** În momentul realizării sale sociale, dialectul devine o formă de afirmare a independenței și a personalității sale.

Lickcheese este un personaj secundar în piesă, dar atenția pe care i-o acordăm nu se datorează numai faptului că este primul personaj dialectal din dramaturgia lui Shaw. El prezintă importanță pentru intenția dramaturgului de a lega dialectul cockney de substratul social al personajelor sale. Astfel, deși pe plan secundar, prezența lui Lickcheese este absolut necesară. Aparițiile sale în actul al II-lea și al III-lea sunt decisive pentru clarificarea relațiilor dintre personajele principale ale piesei. De durată relativ scurtă, înfățișările sale reușesc să sugereze trei nivele de performanță lingvistică. În ultima ipostază, de personaj cockney "avansat", Lickcheese are însă prea puțin timp pentru a se desfășura cu adevărat. Marele său dinamism este revelator pentru caracterul său, dar este mai puțin favorabil expunerii

particularităților dialectale, care presupun constanță în utilizare și contexte mai largi. Totuși, anumite trăsături se conturează căci, fără existența lor, celălalt scop pe care și l-a propus scriitorul nu ar fi putut fi atins. Putem constata chiar anumite particularitați idiosincratice, dramaturgul având o deosebită grijă în piesele sale să diferențieze între ele personajele aparținând aceluiași dialect. Astfel, în timp ce la unele predomină anumite trăsături fonologice, la altele sunt mai semnificative cele gramaticale. Lickcheese face parte din a doua categorie. Aceasta nu înseamnă însă neglijarea, ci doar conturarea elementelor fonologice care caracterizează vorbirea dialectală.

Una din cele mai caracteristice trăsături fonologice este eliziunea lui /h/ într-un număr de exemple extrem de redus: *urt* (hurt), *ousing* (housing), *ansom* (hansom), *unt* (hunt), *ad* (had), fenomen care nu atrage însă după sine, ca în cazul altor vorbitori, adăugarea lui /h/ la începutul cuvintelor care încep cu o vocală. Lickcheese are o anumită atracție spre sincopă, de exemplu: *particlar, scand'lous, sekketerry* și *guvnor*. În poziție finală, fonemul /iŋ/ se transformă în /in/, ca în *shillin* (shiling), *lettin* (letting), *comin* (coming), *evenin* (evening), *feelins* (feelings), *calculatin* (calculating), *keepin* (keeping). /ju:/ trece în /u:/ în cuvântul *dooty* (duty). /t/ din *afternoon* este elidat în *arfernoon*; grafemul *ar* marchează în ortografia lui Shaw /ɑ:/. Singurele cazuri interesante de contragere a două cuvinte apar în *s'much* (so much) și *a'bin* (have been).

O altă caracteristică idiosincratică a lui Lickcheese este abaterea foarte discretă în domeniul vocalismului de la fonemele limbii literare: /e/ se transformă în /i/ în cazul lui *git* (get), iar /ʌ/ în /a:/ în *jast* (just). Forma *bin* (been), menită să sugereze o particularitate dialectală, este astăzi considerată standard, cel puțin în cazul în care *been* apare în poziție neaccentuată. Cum fonemele menționate apar doar în cuvintele citate, ele ne pot atrage doar atenția că vorbirea lui Lickcheese este mai puțin dialectală sub aspect fonologic decât ne-am putea aștepta din partea unui personaj cockney.

Sub aspect lexical, Lickcheese este mult mai interesant. Expresiile colocviale pe care le utilizează sunt frecvent purtătoarele unei încărcături stilistice: *"He's just* ***given me the sack****; and I have four children* ***looking to me for their bread***" (p.12) *"Blackmail! Oh, Mr. Sartorius, do you think I would* ***let out a word*** *about your premises?* ***Round on an old pal!*** *no: that* ***aint*** *Lickcheese's way" (p.22), "Come! look at my* ***get-up****, Mr. Sartorius. Look at this watch-chain! Look at the* ***corporation*** *Ive got on me!"* (p.23), *"Not a doubt of it, gents: a dooty.*

I can be ***as sharp as any man*** *when it's a question of business; but* ***dooty's another pair o' shoes***" (p.25), *"Nobody ever knew a word about the election; and we used to get ten of us into a room and elect one another, and do what we liked. Well,* ***that cock wont fight any longer****, and,* ***to put it short, the game is up*** *for men* ***in the position of you and Mr. Sartorius***" (p.25).

Abordând în mod teoretic problema clișeelor în vorbirea personajelor cockney în piese aparținând unor autori diferiți, William Matthews remarcă: *"It would appear from the Cockney dialogue in the plays that Londoners had a liking for well-worn proverbs and platitudes"*[4] și *"the trait was probably stronger at a time when the Cockney community comprised many fairly prosperous tradesmen bent upon proving their moral and social integrity"; "Most of the Cockneys in the plays occasionally speak in this style, and it is therefore possible to collect a short list of the proverbs and traditional phrases most popular in London speech".*[5] Printre ele se găsesc și ceea ce Matthews numește *"conversational tags wich cannot be classified as proverbs, but which are almost as well-worn".*[6] Exemplele furnizate de vorbirea lui Lickcheese se încadrează în categoriile de clișeu menționate de W.Matthews. Efectul obținut este adesea comic, datorită contrastului dintre seriozitatea problemei sau a intenției și expresia sa lingvistică, expresie ce dobândește o funcție anticlimactică. Dacă în cazul lui *pal* este simțită o evidentă intenție ironică, in cazul lui *corporation* și *gents* am putea vorbi de o ușoară notă de vulgaritate, chiar dacă este neintenționată. Numărul exemplelor de acest gen care ar putea fi citate este mult mai mare. Deși nu încercăm o însumare a tuturor cazurilor, aceste nuanțe sunt sugestive pentru profilul spiritual al personajului. Menționăm doar o intenție retorică a personajului, de-a dreptul ridicolă în *Steady! steady! Mr. Sekketerry* (p.25) în care performanța aliterației este anulată anticlimactic de pronunția specifică altui nivel de vorbire.

Cel mai interesant element lexical este un automatism verbal, care în cazul lui Lickcheese scoate foarte bine în evodență contrastul dintre aparență și realitate. Acesta este substantivul *feeling*. Și în acest sens personajul lui Shaw este "clasic", căci, *"Usually the stage Cockneys*

4) William Matthews, ***op. cit.*** p. 112
5) ***Ibid.*** p.113
6) ***Ibid.*** p.114

use one favourite catch-phrase... made necessary by the proverbs and platitudes."[7] Atunci când cerșește sprijinul lui Trench, speriat că va fi concediat, Lickcheese apelează la sentimentele omenești ale acestuia: *"Have some **feeling** for the poor"* (p.14). După ce este concediat, refuză însă să depună în fața unei "Royal Comission" împotriva foștilor săi stăpâni *"...jast to oblige one or two people whose **feelins** would a'bin urt by seein their names in a bluebook as keepin a fever den"* (p.22). Când Trench ezită să-și investească banii în noua afacere, de teamă că i-ar putea pierde, Lickcheese îl îndeamnă să o facă în numele unei acțiuni umanitare, când de fapt realizarea proiectului ar atrage după sine evacuarea săracilor: *"Come! wheres your **feelins** for them poor people, Dr. Trench? Remember how it went to turn hard?"* (p.26). Miss Blanche trebuie, conform planului său să se căsătorească cu Dr. Trench tocmai pentru a asigura soliditatea afacerii, romantismul venind ca un fel de supliment, important însă pentru a masca adevăratul caracter al tranzacției matrimoniale: *"I know Miss Blanche: she has her father's eye for business. Explain this job to her; and she'll make it up with Dr. Trench. Why not have a bit of romance in business when it costs nothing? We all have our **feelins**: we aint mere calculatin machines"* (p.26); *"Oh come, Sartorius! dont talk as if you was the only father in the world. I have a daughter too; and my **feelins** in that matter is just as fine as yours. I propose nothing but what is for miss Blanche's advantage and Dr. Trench's"*. (p.26-27) Lickcheese vorbește atât de mult de sentimente tocmai pentru că nu are nici unul. Din acest punct de vedere este cel mai monstruos personaj al piesei. În același timp, grija sa pentru aparențe este inegalată de oricare alt personaj, căci, rând pe rând, acestea trebuie să cunoască o clipă a adevărului.

Particularitățile gramaticale dialectale cele mai pregnante ale vorbirii lui Lickcheese sunt legate de verb. Este în primul rând evidentă generalizarea formelor verbale de persoana a III-a singular pentru plural, ca în *"And this **is the thanks** I get for it"* (p.12), *"**You and me is** man and man now"* (p.22), *"Them stairs that you and me quarrelled about, **they was** a whole artenoon examinin the clergyman that made such a fuss — you remember? — about the **women that was***

7) ***Ibid.***

urt on it" (p.22), *"Come, Mr. Sekketerry: **you and me**, as married men, **is** out of the unt as far as young **ladies is** concerned"* (p.26)[8]

O altă particularitate este omiterea, în unele cazuri, a verbului auxiliar *to have* în construcția lui Present Perfect Tense: *"I'm better than the best collector **he ever done** business with"* (p.13), *"I'bin gitting on a little since I saw you last"* (p.22), *"**You never bin** here before"* (p.24). Contracția *aint* este utilizată atât pentru forma negativă a verbului *to be*, cât și pentru cea a verbului *to have*: *"You **aint** spent a few hundreds in repairs since we parted, ave you?"* (p.22), *"...that **aint** Lickcheese's way."* (***ibid.***)

În cadrul propozițiilor deja citate au mai apărut câteva trăsături idiosincratice ale vorbirii lui Lickcheese, confirmate prin apariția lor și în alte contexte: utilizarea singularului *this* pentru pluralul *these* în cazul pronumelor demonstrative și a lui *them* pentru adjectivul demonstrativ *those*.[9] Ultima caracteristică gramaticală pe care o vom menționa este întrebuințarea negației în combinație cu adverbul *hardly*, ca în *"I have dirtied my hands at it until theyre **not** fit for clean work **hardly**"* (p.11), sau *"...houses that you **wouldnt hardly** look at without holding your nose"*. (p.13)

În ciuda concentrării dramatice a acestui personaj, Shaw reușește să sugereze destul de bine particularitățile sale dialectale. Desigur, ele ar fi putut primi o mai mare consistență, dar, cum menționează Mills, *"the result is that Lickcheese's use of the language calls very little attention to itself, and that is no doubt precisely what Shaw intends."*[10]

Nu ar fi poate lipsit de interes să încercăm în câteva cuvinte identificarea unor trăsături muzicale în prezentarea personajelor piesei,

8) Autenticitatea acestei trăsături gramaticale dialectale nu poate fi pusă la îndoială. Îl citățm în acest sens, în modul cel mai concentrat posibil pe W. Matthews: *"One of the most interesting variants is the extension of the -s termination of the third person singular present indicative to other persons... This practice, sometimes incorrectly described as using a singular verb with plural subject, has always been used in Cockney. Professor Wyld points out that -s plurals do not appear until the -s forms of the third singular are already in use, and that the plural forms must be due to analogy with the singular"* (***ibid.***, p.194-195); *"The frequent use of "is" and "was" for the plural forms is probably also due to analogy... Occasionally a plural form may be used with a singular subject... These habits, too, derive from Elisabethan Cockney..."* (***ibid.***, p.195)

9) Tot W. Matthews notează: *"The demonstrative pronouns "this", "that", and "those" are replaced frequently by "this here", and "them"*. (***ibid.***, p.192)

10) Mills, John, A., ***op. cit.***, p. 31

în care particularitățile lingvistice ale lui Lickcheese ar juca un rol important. Toate personajele se conturează și evoluează pornind de la problema slum-ului, **tonica** întregii piese, personajele constituind împreună **acordul tonicii**. Raporturile armonice ale personajelor sunt determinate, pe de o parte, de legătura lor comună cu viața slum-ului, iar, pe de alta, de deosebirile existente între ele datorită legăturilor concrete pe care le întreține cu acesta, fapt care determină crearea unor anumite tipuri de contraste: de exemplu Trench se deosebește de Sartorius și Lickcheese prin faptul că la începutul piesei nu știe de unde i se trag veniturile, Lickcheese se deosebește de Sartorius prin faptul că nu lucrează pentru sine ci doar pentru patron, depinzând și în acțiuni de ordinele lui etc. De aici individualitatea comportamentului lor, care în ultimă instanță va fi în concordanță cu acordul tonicii, întrucât viața lor, oricât de diferită ca individualitate, nu poate fi ruptă de cea a slum-ului. Astfel de raporturi pot fi urmărite pentru toate personajele și în toate momentele evoluției lor în cadrul piesei.

Din punct de vedere lingvistic, am putea vorbi de o **dominantă**, reprezentată de vorbirea personajelor standard și de o **subdominantă**, reprezentată de vorbirea dialectală. Tonalitatea generală a piesei este dată de acordul dominantei care, în raport cu acordul tonicii, creează aparența unei îndepărtări de centru, în cazul nostru problema slum-ului. În cazul subdominantei se manifestă tendința de revenire la tonică, lucru perfect sugerat de vorbirea dialectală a lui Lickcheese, vorbire caracteristică vieții slum-ului.[11]

În cadrul piesei mai apare un personaj cockney, the Parlormaid. Din punct de vedere funcțional, aceasta are un rol neglijabil. Lingvistic, trăsăturile sale dialectale sunt sugerate destul de discret. Dintr-o perspectivă armonică, ea ar putea prezenta o oarecare importanță, întărind subdominanta reprezentată de vorbirea lui Lickcheese și oferind un element străin și pitoresc în casa domnului Sartorius, în care toată lumea vorbește Standard English.

11) Cf. Marțian Negrea, ***Tratat de armonie***, Editura Muzicală, 1958, p. 15-16

3.2. Candida

Burgess este un personaj dialectal bine conturat. El nu beneficiază de marea mobilitate lingvistică pe care a demonstrat-o Lickcheese, dar are particularitățile sale care îl fac interesant. Comparat cu personajul anterior, el este mult mai bogat sub aspectul fonologiei cockney. Cea mai bine conturată trăsătură este inversiunea apariției fonemului /h/. În cazul lui Burgess, Shaw a aplicat teoria sa referitoare la funcția acestui fonem în Cockney English, anticipându-l astfel pe Drinkwater: *"The London h is so comparatively quiet at all times, and so completely inaudible in wh, that it probably fell out of use simply by escaping the ears of children learning to speak. However that may be, it is kept alive only by the literate classes who are reminded constantly of its existence by seeing it on paper. Roughly speaking, I should say that in England he who bothers about his hs is a fool, and he who ridicules a dropped h a snob. As to the interpolated h, my experience as a London vestryman has convinced me that it is often effective as a means of emphasis, and that the London language would be poorer without it. The objection to it is no more respectable than the objection of a street boy to a black man or to a lady in knickerbockers".*[12] Observațiile lui Shaw sunt confirmate de cele ale dialectologilor.[13]

Eliziunea lui /h/ în poziție inițială în cuvintele *'is* (his), *arsh* (harsh), *'ands* (hands), *arm* (harm), *ow* (how), *usband* (husband), *elp* (help), *im* (him), *to ope* (hope), *ed* (head), *ighbred* (highbred), *ere* (here), *ave* (have), *e* (he), *atter* (hatter), *orrors* (horrors) *afectează substantivul, adjectivul, pronumele, verbul* și *adverbul*. Numărul cuvintelor modificate este relativ mic, dar frecvența lor în text este mare. Cel mai interesant dintre aceste exemple este *as mad as a atter*, în care prin eliminarea lui /h/ se produce un hiat. Tendința generală a vorbitorilor unei limbi fiind tocmai eliminarea cauzelor care produc hiatul, generarea

12) George Bernard Shaw, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion***, p. 8
13) W. Matthews, ***op. cit.***, p. 80-81, 163, 168

sa este extrem de semnificativă pentru forța cu care acționează legea reducerii lui /h/ inițial în dialectul cockney.[14] Rezultatul acestui proces care are loc frecvent în cuvinte mono și bisilabice este formarea unui mare număr de termeni omofoni, dar aceștia nu sunt exploatați stilistic de Shaw în sensul construirii unor jocuri de cuvinte. Mai trebuie remarcată preponderența netă a cuvintelor de origine germanică, procesul afectând în prea mică măsură cuvintele de origine negermanică și în special latină, excepție fiind *orrors*, căruia în context îi va fi acordată o mare încărcătură stilistică.

Sincopa lui /h/ apare în vorbirea lui Burgess în cuvintele *be'ind* și *be'ave* și are ca rezultat tot producerea hiatului.

Spre deosebire de Lickcheese, adăugarea lui /h/ la începutul cuvintelor care încep cu o vocală devine la Burgess o trăsătură idiosincratică: *hused* (used), *hever* (ever), *hoffence* (offence), *hout* (out), *to hact* (act), *hinterest* (interest), *heasy* (easy), *hinto* (into), *hemployer* (employer), *helse* (else), *huppishness* (uppishness), *hunfriendly* (unfriendly), *ham* (am), *hexpect* (expect), *hunforgiving* (unforgiving), *hon* (on), *hall* (all), *hinjustice* (injustice), *hidea* (idea), *hennyone* (anyone), *to horffer* (offer), *honly* (only), *hown* (own), *hearl* (earl), *hintroduce* (introduce), *hupstairs* (upstairs), *heducating* (educating), *hinterested* (interested), *hall right* (all right), *heverybody* (everybody), *hopinion* (opinion), *heye* (eye), *to haddress* (address), *himpressive* (impressive). Categoriile gramaticale afectate sunt *substantivul, adjectivul, pronumele, adverbul, verbul, prepoziția*. Procesul nu este influențat de numărul de silabe ale cuvintelor, de locul accentului sau modul de formare a cuvântului (de exemplu compunere, afixare). Numărul de cuvinte de origine latină întrebuințate de Burgess este și el semnificativ pentru prețiozitatea exprimării lui, indicând o selecție intenționată a cuvintelor, menită să creeze impresia unei vorbiri educate. Aplicarea legii fonologice specifice dialectului cockney creează însă un contrast puternic între intenție și performanța lingvistică, generator de puternice efecte comice, ca în următoarele exemple: *"I meant no* ***hoffence*** *by it"* (p.127), *"I've turned a moddle* ***hemployer***" (p.128), *"now you do*

14) Această tendință generală de evitare a hiatului nu pare însă caracteristică pentru vorbitorii de cockney. Deosebit de semnificativă în acest sens este observația pe care o face William Matthews: *"The habit of some Cockneys of using the ordinary indefinite article a before words beginning with a vowel, a orange, a apple, is also age-old".(ibid.*, p.191)

yourself a ***hinjustice***" (p.128), *"James and me is come to a hunnerstannin. A honorable unnerstannin. Ain we, James?* (p.129), sau *"***Hi** *thought long enough that it was only his opinions; though, mind you,* ***hopinions*** *becomes vurry serious things when people takes to* ***hactin*** *on em as e does"* (p.137), ca să ne limităm doar la câteva exemple. Câteva cuvinte din cele citate prezintă un interes deosebit din punctul de vedere abordat. Cuvântul *honorable* utilizează grafemul *ho* și în ortografia tradițională, dar se cunoaște faptul că în pronunție /h/ este elidat. Burgess îl pronunță însă din dorința de a fi hipercorect, ghidându-se după indicația înșelătoare a ortografiei, așa cum dovedește și forma articolului nehotărât *a*. Credem că nu greșim când dăm această interpretare, întrucât Shaw a descris acest fenomen și nu există nici un motiv pentru care nu l-ar fi utilizat și în piesele sale: *"...the influence of the printed word over pronunciation can hardly be exaggerated. The moment the masses learnt to read, they stopped saying "werry" for "very", and "inwaluable" for "invaluable".Just so far as our spelling was phonetic, it helped and corrected them. But just so far as it was unphonetic, it misled them..."*[15] Dramaturgul vorbește în același articol despre *"the etymological abberation"*[16] existentă în ortografia engleză.

În ultimul exemplu citat din piesă, cuvântul *opinion* apare atât în ortografia obișnuită, indicând o pronunție standard, cât și în ortografia *hopinions*. Este evident deci faptul că Burgess poate face o selecție între formele standard și cele dialectale. Un argument în plus îl constituie faptul că personajul care spune în mod obișnuit *I*, în aceeași propoziție utilizează forma *Hi*. În al treilea rând, doar o parte a cuvintelor care încep cu o vocală sunt pronunțate cu un /h/ inițial. Pe lângă sugerarea pronunției dialectale, trebuie să-i atribuim deci dramaturgului intenția de a-și înzestra personajele cu un procedeu lingvistic care să le permită exprimarea unor intenții stilistice. Slaba lor pregătire lingvistică pe de altă parte, transformă intenția emfatică într-o realizare anticlimactică, datorită neîntrebuințării procedeului potrivit la locul potrivit. Acest punct de vedere, exprimat de noi pe baza observației făcute de B. Shaw, observație citată la începutul analizei vorbirii lui Burgess, este adoptată și de John Mills, care scrie: *"All of these instances seems to indicate that*

15) George Bernard Shaw, ***A Plead for Speech Nationalisation***, p. 14-15
16) ***Ibid***. p.12

Shaw uses the cockney dialect here not simply for realistic representation of character, nor for its innate picturesqueness - though it serves both these functions. Instead, he seems to go beyond these effects to make this particular variety of low speech an instrument of comic power of a somewhat higher order. He uses the misplaced "h" and other elements of dialect, not merely because accuracy demands them, but for purposes of comic emphasis, or because they result in incongruity, either with other words or with a thought, or both. In short, Burgess' Cockney dialect seems to represent a conscious manipulation of a language for comic effect".[17]

Utilizarea acestei resurse comice constituie un procedeu al unei tehnici ce va fi pe deplin dezvoltată în cazul lui Drinkwater. Eficacitatea sa stilistică nu este neglijabilă nici în cazul lui Burgess. În indicațiile scenice, Shaw își prezintă personajul ca având "***small watery blue eyes with a plaintively sentimental expression, which he transfers easily to his voice by his habit of pompously intoning his sentences***" (p.127). Îl auzim parcă spunând *"Heasy, James! heasy! heasy! Dont git hinto a fluster about nothink. Ive howned I was wring"* (***ibid.***). La acest efect despre care vorbea Shaw contribuie mult din punct de vedere stilistic repetiția lui /h/ inițial din *heasy, hinto* și *howned*, un element de aliterație curios prin totala sa deosebire față de potențialitatea limbii literare.

Din punctul de vedere al particularităților vocalice cockney, Lickcheese a apărut ca un personaj foarte sărac. Burges este mult îmbogățit, atât sub aspectul numărului fonemelor cockney, cât și sub cel al bogăției exemplificării. Aceste caracteristici îl îndreptățesc să aspire la poziția unui personaj cockney destul de reprezentativ.

Un /e/ intrusiv apare în cazul lui *Kerischin* (Christian), iar în terminația cuvântului, /ə/, scris *a* conform ortografiei tradiționale, se transformă în /i/.[18] Ambele fenomene se întâlnesc numai în acest cuvânt, o caracteristică care le va da o notă aparte, de trăsături idiosincratice. Ca și în cazul lui Lickcheese, /e/ se transformă în /i/ în cuvântul *gits* (gets), fenomen ce se integrează particularităților

17) John A. Mills, ***op. cit.***, p. 35

18) Autenticititatea acestei pronunții pentru dialectul cockney - referirea se face la secolele XVII și XIX - este confirmată de o observație a lui W. Matthews, ***op. cit.***, p.183-184

cockney.[19] Transformarea sa nu este susținută în piesă prin alte exemple. În *remorks* și *gorden*, /ɑ/ trece în /ɔ:/, scris *or*. În *clorgyman* (clergyman) și *detormined* (determined), /ɔ:/ trece în /ɑ:/, iar în *shornt* (shan't) și *Morch* (March), /ɑ/ trece în /ɔ:/.[20] Despre grafemul *ur*, întâlnit în piesă în cuvântul *gurl* (girl), iar în comentariile dramaturgului în *turn*, Shaw scrie: *" ...Drinkwater's rs are absolutely unpronounced when they follow a vowel, though they modify the vowel very considerably. Thus... turn is not pronounced as tarn, but as teun with the eu sounded as in French".*[21] Cum Drinkwater reprezintă după Shaw pronunția cockney tipică, trebuie să înțelegem că și în cazul lui Burgess, *gurl* ar fi pronunțat cu fonemul /oe/.[22]

Reducerea diftongilor la vocale constituie un alt proces important. Astfel /əu/ trece în /ə/ în *feller* (fellow), /ɛɔ/ trece în /ɔ/ în *awerr* (aware), /ə/ fiind reprezentat prin grafemele *er* și *err*, iar /ei/ trece în /e/, de exemplu *gev* (gave). /uɔ / este redus la /ɔ:/ în *pore* (poor), *shore* (shure).[23] Formele *yoreself* (yourself) și *yore* (you're) sugerează prin grafemele folosite o pronunție substandard, dar cel puțin în zilele noastre, pronunția [jɔ:'self] este o formă literară, iar /jɔ:/ poate fi standard alături de /ju/. În *peeorr* (pure), pronunțiile [pjul sau [pjɔ:| vor da pronunția [pi:ɔ:], ca urmare a transformării lui /j/ în /i:/. În cazul lui *korates* (curates), /juɔ / sau /jɔ:/ trece în /ɔ:/, în *dooty* (duty) /ju:/ trece în /u:/.[24] /ju:/ sau /ju/ din *newy* (nephew) și /ju:/ din *deppitation* (deputation) devin /i/.[25]

R intrusiv apare în *Victawriar Pawrk*: "But it is difficult to see what is meant by the second "r" of "Victawriar Pawrk" ...there can be no intrusive or linking /r/ before a consonant".[26] Transpoziția lui *e*, *l* și *r* este întâlnită în *moddle* (model), dar aceasta este o formă substandard

19) W. Matthews menționează că *"The popularity of the pronunciation varies from speaker to speaker, some Cockneys using it almost as consistently as Irishmen"* (***ibid.*** p.169)

20) Transformare fonologică confirmată, dar redată în mod tradițional prin alte grafeme decât cele utilizate de Shaw (cf. ***ibid.***, p.167)

21) George Bernard Shaw, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion***, p.7

22) Nici unul din autorii consultați nu menționează această transformare.

23) Reducerea celor patru diftongi la fonemele /e/, /ɔ/, /ɔ:/ nu este menționată de către specialiști.

24) Cf. W. Matthews, ***op. cit.***, p.172. Menționăm că observațiile lui W. Matthews, ca și ale altor cercetători se referă la trăsăturile dialectale în general și nu la concretizarea lor în piesele lui Shaw.

25) Cf. ***ibid.***, p.183

26) Eva Sivertsen, ***Cockney Phonology***, 1960, p. 163. Se referă la Shaw.

doar în ceea ce privește ortografia, și *scounderl* (scoundrel). Exemple de asimilație menite să sugereze vorbirea substandard sunt *assepted* (accepted), sau *I oughter* (I ought to), *gimme* (give me), *summat* (somewhat), *huster* (he used to). Consoanele pot fi elidate, ca în *frenliness* (friendliness), sau devin excrescente, uneori pe fundalul unei eliziuni tipic dialectale: în *nothink*, *k* îl înlocuiește pe *-g* care este elidat frecvent în *-ing*, de exemplu *spoilin* (spoiling), *becomin* (becoming), iar /k/ înlocuiește astfel fonemul /ŋ/ din vorbirea literară.[27]

Există în partitura dialectală a lui Burgess mai multe exemple de apocopă: *an'* (and), *usban* (husband), *poun* (pound), *contrac* (contract), *instinc* (instinct), *hexpec* (expect). Exemple de sincopă sunt *praps* (perhaps), *natral* (natural), *spose* (suppose) sau *usu'l* (usual). Fără a cita toate exemplele care marchează vorbirea dialectală sau substandard a personajului, am încercat să menționăm toate procesele care ni s-au părut semnificative. Putem considera că paleta sa expresivă este destul de bogată în aceste particularități.

Există câteva cazuri în care ortografia lui Shaw poate produce derută, constituind simplificări a ortografiei tradiționale, fără a reflecta diferențe între fonemele dialectale și cele ale limbii literare. Astfel de cazuri ne par a fi reducerea grafemului ie la *e* în *frenliness* (friendliness), ortografierea lui *says* ca *sez*,[28] scrierea lui *Norton Folgate* ca *Norton Folgit*, știut fiind faptul că, cel puțin în zilele noastre ['fɔ:lgit] este prima pronunție literară și nu ['fɔ:lgeit]. Alte simplificări ortografice pot fi considerate ortografiile *daughrter* (daughter), *thort* (thought) și *carnt* (can't).

În momentul intrării sale în scenă, Burgess adoptă un mod extrem de prețios de exprimare, de exemplu: *"Dont let me detain you, Mr. Mill. What I come about is p r i v a t e between me and Mr. Morell"* (p.127). Această alegere a cuvintelor va intra în conflict cu performanța lingvistică generală, dictată de apartenența sa la vorbirea dialectală. Pe de altă parte, ea va contrasta și cu acea parte a vocabularului care îi este mult mai naturală: acest vocabular iese la suprafață atunci când Burgess discută cu fiica sa, Candida, când este eliberat de orice restricții lingvistice. Astfel de exemple sunt *garn* (p.130), considerat a fi un colocvialism vulgar, sau apelarea la slang: *"So thats what the*

27) Ambele fenomene sunt descrise de W. Matthews, ***op. cit.***, p. 176-177)

28) E. H. Sturtevant atrage atenția asupra acestei ortografii a formei *says*, criticând existența unui *"certain amount of mere misspelling of Standard English"* în literatura care exploatează dialectul, ***op. cit.***, p. 33)

poetic orrors means. Blame me if it didn't come into my ed once or twyst that he was a bit ***horff 'is chump***" (p.139). Aceste direcții lingvistice contradictorii pe care evoluează Burgess o determină pe Prosepine să-i spună plină de ironie: *"He'll be all right now that he has the advantage of y o u r polished conversation: thats one comfort anyhow"* (p.137).

Burgess împărtășește unele din particularitățile gramaticale dialectale ale lui Lickcheese, ca de pildă utilizarea formelor verbale de persoana a III-a singular pentru plural, de exemplu *"James and me* ***come*** *to a nunnerstannin"* (p.129), sau *"...hopinions* ***becomes*** *vurry serious things when people* ***takes*** *to hactin on em as e does"* (p.137), cei doi vorbitori de dialect întâlnindu-se și în utilizarea lui **aint**, de exemplu: *"The ouse* ***aint*** *(hasn't been) worth livin in since you left it, Candy"* (p.130), *"Mr. Morchbanks* ***aint*** *(isn't) accustomed to it"* (p.139). Particularitățile idiosincratice sunt utilizarea formei verbale **was** pentru persoana a doua singular la indicativ, de exemplu *"I hused to wonder you* ***was*** *(were) let preach at all"* (p.129) și a unor forme de dublă negație: *"I* ***dont*** *hemploy* ***no*** *women now:theyre all sacked..."* (p.128), *"Ope you* ***aint*** *lettin James put* ***no*** *foolish ideas into your ed?"* (p.130). Pe de altă parte, Burgess formează negativul verbului modal **ought** cu ajutorul auxiliarului **to do,** de exemplu *"Candy* ***didnt oughter*** *andle a hearl's nevvy like that"* (p.139). Am selectat numai acele trăsături care ni s-au părut caracteristice pentru idiostilul personajului, dar trebuie să menționăm că, din punct de vedere gramatical, Burgess prezintă relativ mai puține abateri de la normă în comparație cu personajul anterior, iar acestea sunt susținute în piesă prin mai puține exemplificări.

În conturarea lui Burgess, ni se pare că Shaw a ținut cont de marea sa experiență muzicală. În structura piesei, acest personaj este o replică dată pastorului Morell, îndrăgostitul de predici cu fraze pompoase. Burgess îl socotește puțin nebun, aducând amendamentul că *"A clorgyman is privileged to be a bit of a fool...:it's only becomin in 'is profession that he should"* (p.127). Vederile social creștine ale lui Morell se dovedesc inoperante tocmai în confruntarea cu poziția de clasă a socrului său. La cererea lui Morell de a mări salariul muncitoarelor muritoare de foame, Burgess a răspuns, forțat de neobținerea unor importante contracte, prin introducerea unor mașini perfecționate, concedierea muncitoarelor și angajarea unui foarte mic număr de muncitori calificați. Duelul verbal dintre cei doi oponenți devine și mai expresiv prin apartenența lor la două tipuri de vorbire deosebite, la fel

de opuse ca și concepțiile lor. Referindu-se la armonia în literatură, Mikel Dufrenne arată că "... *această analiză fonetică a armoniei, tot atât de demnă de interes și bogată în învățătură ca și analiza metrică a ritmului, duce ca și ea la deslușirea unor referințe la aspectul semantic. Această grație a armoniei nu o încercăm ca pe o plăcere pur fizică a urechii auditoriului, a gurii și a urechii cititorului; e mai degrabă plăcerea pe care o încercăm în fața unei reușite perfecte: în fața unei fericite adecvări a timbrelor și a sensului. Armonia nu se află numai în limbaj, ea este între cuvânt și idee. De aceea anumite sonorități scurte, aspre, explozive, care vor suna fals aici, sună bine altundeva: acolo unde sensul le pretinde pentru a exprima dezordinea, violența sau spaima și când invers dulceața ar fi fadă, iar suavitatea insuportabilă.*"[29] Vorbirea personajelor lui Shaw este în armonie atât cu mediul lingvistic și social din care provin, cât și cu ideile pe care le susțin. Duritatea lui Burgess este în acest context cât se poate de bine evocată de particularitățile sale fonologice. Nu vrem să sugerăm ideea că pronunția cockney este aspră și urâtă în sine; Shaw însuși a respins această idee. Vrem să spunem doar că ea dobândește o valoare expresivă de acest gen atunci când este asociată unui personaj de un astfel de tip. Cea mai bună dovadă o constituie faptul că deși utilizează doar fenomenele limbii literare, Morell poate obține și el aceeași duritate în vorbire, duritate solicitată de exprimarea ideii, demonstrând că *"dulceața ar fi fadă, iar suavitatea insuportabilă"*:

MORELL: */starting up/* Confound your impudence!

BURGESS: */retreating with almost lachrymose deprecation of this treatment/* Is that becomin languge for a clorgyman, James? And you particlar, too!

MORELL: */hotly/* No, sir: it is not becoming language for a clergyman. I used the wrong word. I should have said damn your impudence: thats what St. Paul or any priest would have said to you. Do you think I forgotten that tender of yours for the contract to supply clothing to the workhouse?

BURGESS: */in a paroxysm of public spirit/* I hacted in the hinterest of the ratepayers, James. It was the lowest tender: you carnt deny that.

29) Mikel Dufrenne, ***Poeticul***, Editura Univers, București, 1971, p. 91-92

MORELL: Yes, the lowest, because you paid worse wages than any employer - starvation wages - aye, worse than starvation wages - to the women who made the clothing. Your wages would have driven them to the streets to keep body and soul together. (p.127)

"*Armonia nu poate să existe decât îngemănată cu melodia, căci scopul armoniei este tocmai armonizarea melodiei.*"[30] Melodia este cântată în cazul nostru pe două voci de natură deosebită și ea constă din tema socială a piesei, rezolvată din perspectiva a două orizonturi armonice ce se întâlnesc în unele momente, pentru a se despărți imediat.

3.3. Captain Brassbound's Conversion

Frecventele referiri pe care Bernard Shaw le-a făcut la adresa lui Drinkwater, personajul din *Captain Brassbound's Conversion* ne îndreptățesc să credem că dramaturgul l-a considerat întotdeauna drept cel mai realizat personaj cockney al dramaturgiei sale. Sub aspectul fonologiei dialectale, Drinkwater este într-adevăr cel mai bine realizat, formele dialectale apărând cu o consecvență care nu mai poate fi întâlnită în nici una din piese. Pe de altă parte, această caracteristică se întoarce de multe ori împotriva accesibilității piesei. Personajul este atât de dens în ceea ce privește particularitățile fonologice dialectale, încât cititorul trebuie nu numai să fie familiarizat ci să cunoască dialectul cockney pentru a putea înțelege vorbirea lui Drinkwater.[31] În foarte multe cazuri, în cadrul aceluiași cuvânt diferă simultan față de fonemele limbii literare două sau trei foneme, astfel încât, în cazul necunoașterii acestor particularități, singura posibilitate de înțelegere o constituie

30) Marțian Negrea, ***op. cit.***, p. 33

31) W. Matthews remarcă în acest sens: *"The Cockney himself has no difficulty in understanding the dialect, of course, but to many outsiders it appears whining and flaccid... It is not insignificant that Cockneys are usually represented in literature and on the stage as either cheerful vulgarians or maudlin sentimentalists, a division which corresponds to the differences in speech"* (***op. cit.***, p.77-78)

contextul în care apar cuvintele respective. Este evidentă dorința lui Shaw de a fi cât mai complet în înfățișarea particularităților dialectale. Editorul volumului ***George Bernard Shaw on Language***, Abraham Tauber, notează că *"The unfamiliar appearance of the words in the text of the play succeeded both in baffling the actor and confusing the reader"* și că *"Students of phonetics and dialects find it extremely difficult to ascertain precisely what Shaw meant in the opening passages of the introductory note to Act I of* ***Captain Brassbound's Conversion****, in which G. B. S. described the speech of the London Cockney character, Felix Drinkwater."*[32] Citățm în întregime aceste indicații scenice, nu numai pentru a fi mai evident la ce se referea A. Tauber, cât mai ales pentru a sublinia atenția acordată de dramaturg problemei pronunției dialectale:

"A Londoner would recognize him at once as an extreme but hardy specimen of the abortion produced by nurture in a city slum. His utterance, affectedly pumped and hearty, and naturally vulgar and nasal, is ready and fluent: nature, a Board School education, and some kerbstone practice having made him a bit of an orator. His dialect, apart from its base nasal delivery, is not unlike that of smart London society in its tendency to replace diphtongs by vowels (sometimes rather prettily) and to shuffle all the traditional vowel pronunciations. He pronounces ow as ah, and i as aw, using the ordinary ow for o, i for ā, ă for ū, and ē for ă, with this reservation, that when a vowel is followed by an r, he signifies its presence, not by pronouncing the r, which he never does under these circumstances, but by prolonging and modifying the vowel, sometimes even to the extreme degree of pronouncing it properly. As to his yol for I (a compendious delivery of the provincial eh-al), and other metropolitan refinements, amazing to all but cockneys, they cannot be indicated, save in the above imperfect manner, without the aid of a phonetic alphabet." (***C. B. C.***, p. 297-298).

Într-adevăr, Drinkwater utilizează unele din fonemele pe care le indică Shaw, marcând într-un mod constant respectivele deosebiri față de Standard English, de exemplu:

32) Abraham Tauber, ***op. cit.***, p.1

/au/ devine /ʌ:/ - foneme reprezentate în explicații prin grafemele **ow** și respectiv **ah**[33]

/ai/ devine /ɔ:/ - grafemele **i** și **aw**[34]

/əu/devine /ʌu/ - grafemele **o** și **ow**[35]

În textul piesei dramaturgul nu utilizează simbolurile ă, ă, e. Ele sunt întâlnite însă în ***The Shorter Oxford English Dictionary***, corespunzând următoarelor simboluri din dicționarul lui Daniel Jones: ă (vocală lungă posterioară) - /a:/; ă și ē *"types of obscured vowels"* - /ə/.[36] Indicațiile lui Shaw au în acest sens mai mult valoarea unor sfaturi date actorului ce va interpreta rolul - în cazul în care acesta are pregătirea necesară pentru a le înțelege - decât cea a descifrării modului în care a scris partitura, scriitorul neavând la îndemână grafeme *deosebite* pentru a marca *deosebirea* dintre ă și ē. În cadrul corpusului pe care l-am analizat în detaliu pentru determinarea particularităților lui Drinkwater, nu am depistat transformări de tipul /ɑ:/ în /ai/ - înscrise în indicațiile scenice ca *"using... i for ā"* ceea ce confirmă unele rezerve exprimate de A. Tauber. Alte trăsături caracteristice nu sunt însă menționate de Shaw, dar sunt întrebuințate de Drinkwater.

Pentru studierea vorbirii dialectale am folosit masiv replicile lui Drinkwater din prima scenă a piesei, lungul dialog cu pastorul Rankin. Acest dialog furnizează suficiente particularități atât pentru a permite stabilirea trăsăturilor idiosincratice ale personajului, cât și caracteristicile generale ale dialectului pe care îl vorbește. Scopul nostru nu ar fi fost servit de acumularea unei imense mase lingvistice similare care ar rezulta din înregistrarea exhaustivă a abaterilor de la normele limbii literare. Ne-am extins sfera de exemplificare dincolo de limitele acestui dialog doar în cazul unor particularități gramaticale și în discutarea efectelor stilistice ale utilizării vocabularului, pentru a putea contura prin cât mai multe elemente semnificative specificul acestui personaj atât de interesant. În forma aceasta, intenționat restrânsă, încercarea noastră depășește cu mult în extindere toate analizele anterioare încercate de alți cercetători asupra particularităților fonologice și stilistice ale vorbirii lui Drinkwater. Până în prezent, nu există de fapt nici un studiu complex

33) W. Matthews, ***op. cit.***, p. 78, 165

34) ***Ibid.***, p. 79

35) ***Ibid.***, p. 79, 166, 182;
Eva Sivertsen, ***op. cit.***, p. 162

36) ***Introduction***, în Litlle, William et al., ***The Shorter Oxford Dictionary on Historical Principles***, Oxford, 1964, p. IX

dedicat acestui personaj: cercetarea lui John A. Mills urmărește doar resursele comice ale vorbirii sale, în timp ce unele particularități fonologice ale personajului apar doar în cadrul unor studii cu caracter general asupra fonologiei cockney în dramaturgia lui Shaw, în cele mai multe cazuri numele său nefiind nici cel puțin menționat. Cu toate acestea, Drinkwater este cel mai studiat din personajele dialectale din întreaga dramaturgie shaviană.

Putem constata cu ușurință că experiența lui Lickcheese și Burgess se simte pe deplin în conturarea acestui personaj cockney. Introducerea fonemului /h/ nu mai constituie o noutate. Eliziunea lui /h/ în poziție inițială apare în cuvinte monosilabice și extrem de rar în cuvinte bisilabice. Cu excepția unui nume propriu, toate aceste cuvinte fac parte din fondul principal lexical, ceea ce prezintă o oarecare importanță dacă ținem seama de faptul că Burgess folosea procedeul și în cazul unor cuvinte aparținând unui registru lexical superior sau chiar pretențios. Termenii prin care vom face exemplificarea sunt, în ordinea apariției în piesă: *eolth* (health), *Ellam* (Hallam), *im* (him), *awt* (heart), *eah* (here), *e* (he), *ez* (haz), *is* (his), *ev* (have), *er* (her), *air* (hair), *ed* (head), *oo* (who), *ends* (hands). Este de remarcat faptul că, scoase din context, aceste cuvinte nu pot fi recunoscute în majoritatea lor, datorită unor factori care acționează paralel cu eliziunea lui /h/: modificarea unui fonem, simplificări ortografice. Fiind cuvinte foarte scurte, majoritatea monosilabice, rezultatul poate fi un cuvânt omofon cu alt cuvânt standard, ceea ce îngreunează decodarea mesajului în cazul unui context ce se derulează extrem de rapid, așa cum se întâmplă în cazul replicii dramatice.

Sincopa lui /h/, întâlnită în cazul vorbirii lui Lickcheese și Burges, nu apare la Drinkwater. În schimb, adăugarea lui /h/ în cuvinte ce încep cu o vocală trebuie considerată și la Drinkwater drept o trăsătură idiosincratică, pe care primul personaj Cockney nu o avea. Astfel, Drinkwater spune: *hinterrapted* (interrupted), *Hingland* (England), *Hafricar* (Africa), *Harab* (Arab), *hescort* (escort), *hever* (ever), *hahrs* (ours), *henny* (any), *hall* (all), *hin* (in), *Hindies* (Indies), *howcean* (ocean), *hespectin* (expecting), *the Hetlantic Howcean* (the Atlantic Ocean), *hancovered* (uncovered), *hanother* (another), *hus* (us), *hinfluence* (influence), *hexcursion* (excursion), *Hatlas* (Atlas), etc. Nici în cazul său, fenomenul nu este influențat de numărul de silabe al cuvintelor, de locul accentului sau de etimologie. O particularitate a vorbirii lui Drinkwater o constituie însă numărul foarte mare de nume proprii întrebuințate și faptul că toate aceste nume, în special geografice, utilizate din abun-

dență de personaj pentru a arăta cât de bine cunoaște lumea - de altfel restrânsă la fostul imperiu colonial britanic - sunt fără excepție pronunțate cu un /h/ inițial. Acest lucru trădează o intenție stilistică din partea personajului, ce se concretizează în obținerea unor forme emfatice. Procedeul are însă și un efect anticlimactic, devenind în mâna dramaturgului un element al caracterizării comice a personajului.

În privința particularităților sistemului vocalic cockney, Burgess apăruse mult îmbogățit față de Lickcheese. El apare, prin comparație, un novice față de Drinkwater, un adevărat maestru în arta de a converti vocalele limbii literare, ceea ce transformă procesul decodării vorbirii sale într-un adevărat test, uneori savuros, alteori extrem de dificil, al experienței dobândite în domeniul vorbirii dialectale sau substandard.

Shaw menționează lucrarea lui Henry Sweet, ***Elementarbuch des gesprochenen English*** pentru a demonstra că transformarea lui /ʌ/ în /a/ este o realitate lingvistică ce caracterizează nu numai pronunția lui Drinkwater, ci, în general, întreaga pronunție în sudul Angliei: *"In such words as plum, come, humbug, up, gun, etc. Mr. Sweet's evidence is conclusive. Ladies and gentlemen in Southern England pronounce them as plam, kam, hambag, ap, gan, etc. exactly as Felix Drinkwater does."*[37]

Într-adevăr, personajul său pronunță *hinterrapted* (interrupted), *gavner* (governor), *nathink* (nothing), *jadge* (judge), *laggige* (luggage), *cam* (come), *camfitin* (comforting), *mather* (mother), *cat* (cut), *castoms* (customs), etc.[38] În foarte puține cazuri, /ʌ/ poate suferi însă și alte transformări, de pildă /e/ sau /i/, ca în *sech* (such) și *jist* (just).[39]

Mult mai constantă decât în vorbirea lui Burgess este transformarea lui /æ/în /e/: *thet* (that), *thets* (that's), *ket* (cat), *em* (am), *kerry* (carry), *ez* (has) și *ev* (have), *Kepn* (captain), *Thenksgivin* (Thanksgiving), *kerrickter* (character), *vennity* (vanity), *bleck* (black), *preps* (perhaps) - modificarea pronunției [prxps] - *menners* (manners), *et* (at), etc.[40] /æ/trece în /ɔ:/ în *Trifawlgr* (Trafalgar).[41]

37) George Bernard Shaw, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion***, p. 5
38) Cf. O. J. Dickushina, ***English Phonetics***, Moskow, Leningrad, 1965, p. 187
39) Trăsături neconfirmate bibliografic în sensul autenticității dialectale.
40) La W. Matthews (***op. cit.***, p.79 și 162) și E. Sivertsen (***op. cit.***, p.159) este întrebuințat simbolul /e/, în timp ce O. J. Dickushina (***op. cit.***, p. 187) întrebuințează /ɛ/.
41) Transformare neconfirmată bibliografic.

Un element cu totul nou este trecerea lui /ɔ/ în /ɔ:/: *dawg* (dog), *lort* (lost), *worn't* (wasn't), *wornted* (wanted), *wors* (was), *storp* (stop), *dorck* (dock), etc.,[42] Shaw utilizând pentru transformarea fonologică menționată două grafeme: *aw* și *or*, din care îl favorizează pe al doilea. Grafemul *aw* va fi însă singurul întrebuințat în marcarea transformării /ɑ:/ în /ɔ:/, paricularitate de-abia schițată în cazul lui Burgess și neîntâlnită la Lickcheese. Astfel de exemple sunt: *awt* (heart), *cawnt* (can't), *commawnder* (commander), *depawt* (depart), *awtenoon* (afternoon), *pawdn* (pardon), *awskink* (asking), *gawdinin* (gardening), *fawther* (father), *plawnter* (planter), etc.

În general fonemul /ə/ nu este supus transformărilor în vorbirea lui Drinkwater. Am putea vorbi însă și de excepții. Profesorul Mihail Bogdan arată că *"Trebuie notat faptul că la anumiți vorbitori britanici, vocala nr.12* [ə] *are o variantă foarte apropiată de vocala nr.10* [ʌ] *în poziții finale: Canada* ['kænədʌ], *China* ['tʃainʌ], *sofa* ['soufʌ]."[43] În cuvântul *Africar* (Africa), Shaw sugerează procesul transformării acestei vocale în poziție finală, dar în locul vocalei postero-centrale despre care vorbea Mihail Bogdan, dramaturgul oferă varianta utilizând vocala nr. 5 [ɑ:], o vocală posterioară. Ne-bazăm această afirmație pe faptul că în ortografia lui Shaw grafemul *ar* reprezintă fonemul /ɑ:/. Shaw spunea, de altfel, că *"Drinkwater's rs are absolutely unpronounced when they follow a vowel, though they modify the vowel considerably"*. Modificarea amintită ar putea fi în acest caz utilizarea lui /ɑ:/ în locul lui /ʌ/, fonem opus fonemului întâlnit în limba literară. Pronunția este considerată de altfel de specialiști ca fiind caracteristică dialectului cockney."[44] O altă transformare observată este trecerea lui /ə/ în /i/ în cuvântul *Trifawlgr* (Trafalgar).[45]

În prezentarea lui Drinkwater de la începutul piesei, Shaw mai menționa că acesta "pronounces ...ă for $\bar{u}$ ...", adică /ə:/ trece în /u/. În fragmentul destul de extins supus analizei noastre, afirmația se concre-tizează după părerea noastră numai în cuvântul *pussn* (person), care apare însă de mai multe ori în piesă.[46]

42) Cf. W. Matthews, ***op. cit.***, p.181
43) Bogdan, Mihail, ***Fonetica limbii engleze***, Editura Științifică, 1962, p. 63
44) Cf. W Matthews, ***op. cit.***, p. 181
45) Cf. ***Ibid.***, p.183-184
46) Cf. ***Ibid.***, p. 171;
Cf. Eva Sivertsen, ***op. cit.***, p. 162

Cu o frecvență mică apare modificarea lui /i/ în /i:/, de exemplu *deepawt* (depart) și *hee-quipped* (equipped), transformare care rămâne însă semnificativă pentru caracteristicile dialectului.[47]

În cazul diftongilor putem distinge două fenomene: transformarea diftongului din vorbirea literară într-un diftong cockney tipic și reducerea altor diftongi sau chiar triftongi la vocale, proces pe care Shaw l-a considerat la fel de semnificativ pentru specificul acestui dialect ca și primul. Vom începe cu regula /ei/ în /ʌi/,[48] neîntâlnită la cele două personaje dialectale analizate anterior și care devine astfel apanajul lui Felix Drinkwater: *sy* (say), *Lidy* (Lady), *Dily Mile* (Daily Mail), *ynt* (ain't), *tike* (take), *mike* (made), *dingerous* (dangerous), *stine* (staine), *sime* (same), *nime* (name), *stite* (state), *wy* (way), *striteforard* (straight forward), *trined* (trained), *slives* (slaves), *tride* (trade), *ennywys* (anyway), *shime* (shame). Grafemele utilizate sunt **y** sau **i + consoană + e.** Specifică tot lui Drinkwater este regula de transformare /əu/ în /ʌu/ utilizând grafemul *ow* sau *aow*, iar în cuvintele care încep cu *no-*, *oaw*. Exemplele sunt: *agow* (ago), *noawhere* (nowwhre), *downt* (don't), *ow* (owe), *knaow* (know), *noaw* (no), *howcean* (ocean), *sow* (so), *gows* (goes), *owver* (over), *daownt* (don't), etc.

Ca și Burgess, Drinkwater reduce diftongii la vocale. Un exemplu este oferit de /əu/ în /ɔ/[49] în *Morocker* (Morocco) sau transformarea aceluiași diftong în /ɔ:/:[50] *rawd* (road). /ei/ nu mai este redus la /e/ ci devine /i/:[51] *agin* (again). O trăsătură idiosincratică a lui Drinkwater o constituie reducerea cea mai susținută în vorbirea sa, după regula /ai/ în /ɔ:/, de exemplu: *Aw* (I), *Awve* (I've), *awm* (I'm), *mawseolf* (myself), *baw* (by), *wawfe* (wife), *waw* (why), *besawds* (bisides), *mawt* (might), *mawnds* (minds), *rawse* (rise), *tawms* (times), *maw* (my), *hawdentically* (identically), *powrit* (pirate), *civlawzytion* (civilization), *lawtning* (lightning), *rawfles* (rifles), *fawnd* (find), *etc.* În mod similar și triftongul /aiə/ este redus la /ɔ:/, de exemplu *awr* (hire) sau la /ɔi/, ca în *voylence* (violence).[52]

47) Cf. W. Matthews, ***op. cit.***, p. 183
48) Cf. ***Ibid.***, p. 79
49) Cf. Eva Sivertsen, ***op. cit.***, p. 162
50) Trăsătură neconfirmată bibliografic.
51) Trăsătură neconfirmată bibliografic.
52) Bibliografia se referă doar la diftongi, nu și la triftongi în dialectul cockney.

În aceleași note despre pronunția lui Drinkwater, Shaw scrie: *"I could not claim Mr Sweet 's authority if I dared to whisper that such coster English as the rather pretty dahn tahn for down town, or the decidedly ugly cowcow for cocoa is current in very polite circles. The entire ugly cowcow for cocoa is current in very polite circles. The entire nunciation as vulgar. All the same, if I were to attempt to represent current "smart" cockney speech as I have attempted to represent Drinkwater's, without the necesities of Mr Sweet's Romic alphabets, I am afraid I should often have to write dhan than and cowcow as being at least nearer to the actual sound than down town and cocoa. And this would give such offence that should have to leave the country..."*[53] Cum însă Felix Drinkwater este doar un personaj cockney, pronunții de tipul *dahn tahn*, adică /au/ trece în /ʌ:/ pot fi redate cu un risc mult mai mic: *abaht* (about), *aht* (out), *mahntns* (mountains), *withaht* (without), *hahrs* (hours), *Brasbahnd* (Brassbound), *dahn* (down), *nah* (now), etc. Tot specifică lui Drinkwater, dar apărând doar ocazional, este transformarea /ɪɔ/trece în /ɑ:/, de exemplu *eah* (here). Eroul cockney se reîntâlnește cu Burgess în reducerea lui /uɔ/ în /ɔ:/, ca în cuvântul *pore* (poor).[54] Ei au aceleași păreri și cu privire la /ju:/ trece în /u:/, de exemplu *noos* (news) sau *hooman* (human).

Transformarea lui /ɪŋ/ în /in/ din sufixul *-ing* este la fel de frecventă ca la Burgess, de exemplu *Thenksgivin* (Thanksgiving), *misunnerstendin* (misunderstanding), *bloomin* (blooming), *hexpectin* (expecting), *incloodin* (including), etc. Consoana excrescentă *k* apare, după tiparul bine-cunoscut, pe fundalul trăsăturii fonologice dialectale discutată anterior: *nothink* (nothing), *awaskink* (asking), transformând /ŋ/ în /ŋk/. Consoana excrescentă poate fi și *t*, ca în *acrost* (across) sau s: *ennywys* (anyway), *everywheres* (everywhere). Excrescența poate avea însă și o poziție inițială, cum o dovedește cuvântul *atorkin* (talking).[55]

Vocalizarea lui /l/ după vocale, în cuvinte ca *isseolf* (himself), *teoll* (tell), *weoll* (well), *eol* (health) este o trăsătură cockney[56] care nu a scăpat atenției lui Shaw, ce a redat-o în vorbirea lui Drinkwater prin grafemul *ol*.

În concluziile la studiul său, Joseph Saxe remarcă *"A very large amount of apparent vulgarism, exclusive in "Punch" and moderate*

53 George Bernard Shaw, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion***, p. 5-6
54 Trăsătură neconfirmată bibliografic
55 W. Matthews, ***op. cit.***, p. 163
56 Joseph Saxe, ***op. cit.***, p. 80

in Shaw, is nothing but irregular spelling, partly more phonetic than that of Standard English, showing to what a pass the latter has come."[57] Acestea ar putea fi grupate după cum urmează:

1. Indicarea pronunției neaccentuate a unor prepoziții sau pronume, pronunții ce aparțin însă de R.P. Astfel, prin întrebuințarea grafemului *er*, acolo unde în ortografia tradițională sunt întrebuințate alte grafeme, se creează artificial impresia unei pronunții substandard, de exemplu *fer* (for), *yer* (you).

2. Întrebuințarea grafemului **e** pentru unele combinații din ortografia tradițională care redau fonemul /e/. Astfel *whe* din *when* și *a* din *any* cedează locul lui *e*. Procesul este însoțit de alte modificări ortografice ca dubiarea consoanei următoare în *ennywys* (anyway), eliminarea lui *h* în *wen*, sau dimpotrivă, adăugarea lui *h* în poziție inițială pentru a putea sugera pronunția cockney, ca în *henny* (any).

3. Înlocuirea unor grafeme ce reprezintă fonemul /ɔ:/ prin *aw* sau *or*: *awlus* (always), *awll* (all), *lor* (law), *gorn* (gone) - și pronunția cu /ɔ:/ este standard în acest cuvânt - *Worterloo* (Waterloo), *thort* (thought). Aceste modificări creează însă cititorului neavizat impresia aceleiași pronunții substandard.

4. Redarea fonemului /au/ prin grafemul *aow*, ca în *naow* (now).

5. Redarea fonemului /i/ prin *i* în loc de u: *minnits* (minutes).

6. Redarea fonemului /ɑ:/ prin grafemul *ar*: *marster* (master).

7. Redarea fonemului /u:/ prin *oo*: *incloodin*g (including).

8. Eliminarea lui *h* în unele cuvinte unde nu se pronunță în mod obligatoriu nici R.P.: *wen* (when), *wot* (what).

Simplificările ortografice nu sunt însă întrebuințate cu prea multă consecvență. Ele apar în unele cuvinte, dar nu în toți termenii care au o situație ortografică similară. Mai mult, același fonem apare în text o dată în ortografia tradițională, iar apoi în cea simplificată, de exemplu *awll* (all) și *hall* (all), în cel de-al doilea caz adăugându-se cuvântului fonemul /h/, menit să sugereze pronunția cockney. Această situație ne determină să credem că ortografia este în redarea vorbirii personajelor un fapt de stil. Shaw nu a fost probabil mulțumit de ansamblul trăsăturilor lingvistice ale personajului său, Drinkwater trebuind să reprezinte o sinteză nu numai a vorbirii cockney, ci și a celei substandard

57 Joseph Saxe, ***op. cit.***, p.80

în general și, ca atare, a apelat la o serie de artificii, care încarcă uneori în mod inutil textul.

Contragerea este un mijloc lexical important în sugerarea vorbirii personajului. Afereza este procedeul cel mai puțin folosit: de exemplu *em* (them), *crost* (across), *cept* (except). Cea mai semnificativă este sincopa, care apare în *robbry* (robbery), *sist·in·lor* (sister-in-law), *Sisly* (Cicely), *mahntns* (mountains), *kepn* (captain), *sr* (sir), *genlmn* (gentlemen), *fortn* (fortune), *striteforard* (straightforward), *civlawzytion* (civilization), *Centl Crimnal* (Central Criminal), etc. Apocopa îl afectează în special pe *t*, de exemplu *bro* (brought), *lef* (left), *paffick* (perfect), *agin* (against) - deci *st* - ocazional pe *d*, de exemplu *Lor* (lord) și pe *f*: *o* (of).

Asimilația, care la Lickcheese era un procedeu de caracterizare a vorbirii încă necunoscut, apărea la Burgess într-un număr destul de mare de exemple și este din nou prezentă în cazul lui Felix Drinkwater. Ea poate constitui un procedeu de conturare comică destul de important în cazul unui personaj care dovedește o oarecare tendință de prețiozitate în vorbire, tocmai datorită faptului că, atunci când depășește anumite limite comune pentru aproape toți vorbitorii, ea este frecvent asociată neglijenței în vorbire. De aceea vom considera cazurile de asimilație din vorbirea lui Drinkwater ca având o astfel de funcție în cadrul piesei. Exemple de acest gen sunt *hever ear* (have you heard), *y'lawdship* (your lordship), *yuss* (yes sir), *lannied* (landed), *misunderstentlin* (misunderstanding), *odd* (old), *wiv* (with), *sammun* (someone), *dunno* (do not know), *eathen* (eastern), *blimey* (blame me), *oughter* (ought to), *wishyer* (whish you).

Trăsăturile fonologice discutate până acum contrastează destul de violent cu expresiile căutate, frecvent utilizate de Drinkwater. *"Your not best pleased to be hinterrapted in yr bit o gawdnin baw the lawk o me, gavner."* (**C. B. C.**, p. 298) spune Drinkwater apelând la o formulă eufemistică luată din cărți. El asociază frecvent eufemismul eleganței în exprimare, dar și distanțării față de părerile celor ce întrebuințează termenul de oprobiu:

DRINKWATER: Lawd, Sr Ahrd, wot jagginses them jurymen was! You an me knaowed it too, didnt we?

SIR HOWARD: I daresay we did, I am sorry to say I forget the exact nature of the difficulty you were in. Can you refresh my memory?

DRINKWATER: Owny the aw sperrits o youth y'lawdship. Worterleoo Rowd kice. Wot they calls Ooliganism.

SIR HOWARD: Oh! You were a Hooligan, were you !

LADY CICELY: /puzzled/ A Hooligan!

DRINKWATER: /deprecatingly/ Nime giv huz pore thortless leds baw a gent on the Dily Chronicles, lidy... (p.301-302)

Căpitanul Brassbound este numit de Drinkwater *"a genlmn o fortn"*, ca preotul Rankin să remarce *"Ive haird that expression "gentleman of fortune" before, Mr Drinkwotter. It means pirate. Do ye know that?"* (p.300). Lui Drinkwater i se pare natural să-și caracterizeze favorabil căpitanul, din moment ce acesta este *"maw friend and commawnder."* (p.298)

Drinkwater pare familiarizat cu conduita socială din cercurile aristocratice engleze, dar în realitate el a luat contact cu ea prin intermediul cărților. În fața lui Lady Cicely și a lui Sir Howard, el își joacă însă rolul cu multă naturalețe, contrastul dintre manierele sale "elegante" și vorbire constituind o puternică resursă comică:

THE LADY: /to Drinkwater/ How dye do? Are you the missionary?

DRINKWATER: /modestly/ Naow, lidy, aw will not deceive you, thow the mistike his but netral. Awm wanne of the missionary's good works, lidy - in first convert, a umble British seaman - countrymen o yours, lidy, and o is lawdship's. This eah is Mr Renkin, the bust worker in the wust cowst vawnyard. /Introducing the judge/ Mr Renkin: is lawdship Sr Ahrd Ellam. (p.301)

Comparațiile întrebuințate de Drinkwater sunt inepuizabil comice. El a adus în deșerturile Saharei nu numai vorbirea cockney din părțile Hyde Park-ului, ci însăși imaginea acestuia, o fata morgana care-i dă impresia că mai este încă acasă. Sutele de beduini care se apropie dinspre nisipurile nesfârșite îi amintesc de furnicarul familiar al dominicilor londoneze: *"The owl dezzit is lawk a bloomin Awd Pawk demonstration"* (p.317), iar navele de război americane, care vor constitui salvarea lor, îi smulg exclamația plină de admirație: *"Lawk bloomin Worterleoo buses, they are, on this cowst."* (p.319)

Subterfugiile sale retorice sunt semnificative pentru arta disimulării care a devenit pentru el o a doua natură:

RANKIN: /cutting him short/ I see. And now I will put ye another question. What is Captain Brassbound, or Paquito, or whatever he calls himself?

DRINKWATER: /officiously/ Brarsbound, gavner. Awlus calls isseolf Brarsbahnd.
RANKIN: Well, Brassbound the. What is he?
DRINKWATER: /fervently/ You awsks me wot e is, gavner?
RANKIN: /firmly/ I do.
DRINKWATER: /with rising enthusiasm/ An shll aw teoll yer wot e is, yr honor?
RANKIN: /not at all impressed/ If you will be so good, Mr Drinkwater.
DRINKWATER: /with overwhelming conviction/ Then awll teoll you, gavner, wot he is. Ee's a Paffick Genlmn: thets wot e is. (p.299)

Drinkwater suprasolicită răbdarea lui Rankin, dovedind că stăpânește pe deplin tehnica suspansului. El folosește pretextul precizări, fie legată de numele lui Brassbound, fie de intenția exactă a lui Rankin, dar în esență este vorba de o repetiție ce ține profund de tehnica amânării, absolut necesară găsirii răspunsului capabil să-l scoată din impas. Pe măsură ce acesta se conturează în mintea sa, entuziasmul, de puritatea bucuriei copiilor care au făcut o farsă bună, crește. Răspunsul cade în direcția opusă de cea așteptată de Rankin, dobândind astfel un profund caracter anticlimactic. El este comic și dezarmant în același timp, marcând în cadrul conversației un nou punct în favoarea lui Drinkwater.

Shaw a îndrăgit, neîndoielnic, acest personaj și atunci când a fost unei îndelungate elaborări, iar unele dintre ele vor fi transferate personajului care va face sinteza experienței dramaturgului în acest domeniu, Eliza Doolittle. Ea i se va adresa lui Freddy, atunci când acesta îi răstoarnă din mâini coșul cu flori, cu expresia de oprobiu adresată de Drinkwater hamalului maur în clipa în care acesta se referă la Sir Howard și Lady Cicely cu cuvintele *"a Christian dog and his woman!"*:

ELIZA: Theres menners f' yer! Te-oo banches o voylets trod into the mad. (*P.*, p. 716)

DRINKWATER: Theres eathen menners fer yer! Calls Sir Ahrd Ellam and Lidy Winefleet a Christian dorg and is woman! (*C. B. C.*, p. 300)

Până și ritmul replicii este asemănător. Numărul expresiilor și contextelor comune celor două personaje ar putea fi ușor lărgit dacă

ne-am propune acest lucru, dar de data aceasta ne interesează doar reliefarea ideii că, pe lângă trăsăturile idiosincratice cu care sunt înzestrate, personajele lui Shaw se bucură și de un transfer de experiență din partea dramaturgului, care reproduce ipostazele lor cele mai caracteristice într-un veșmânt verbal asemănător în esența sa. Poate cel mai ilustrativ din toate exemplele pe care le-am putea da este sintetizat de următorul dialog din ***Captain Brassbound's Conversion***:

LADY CICELY: But there's one thing I s h o u l d like, if Mr Drinkwater wont mind my mentioning it. It's so important if he's to attend on Marzo.
BRASSBOUND: What is that?
LADY CICELY: Well - you wont mind, Mr Drinkwater, will you?
DRINKWATER: /suspicious/ Wot is it?
LADY CICELY: There would be so much less danger of erysipelas if you would be so good as to take a bath.
DRINKWATER: /aghast/ A bewth!
BRASSBOUND: /in tones of command/ Stand by, all hands. /They stand by/ Take that man and wash him. /With a roar of laughter they seize him/.
DRINKWATER: /in an agony of protest/ Naow, naow. Look eah -
BRASSBOUND: /ruthlessly/ In cold water.
DRINKWATER: /shrieking/ Na-a-a-a-ow. Aw cawnt, aw teol yer. Aw sy, look eah. Naow, naow, naow, naow, naow, NAOW!!!
He is dragged away, through the arch in a whirlwind of laughter, protests and tears. (p. 311)

Teama de a fi rău tratată și teama de a fi spălată o reîntâlnim la Eliza, rolul lui Brassbound fiind luat de data aceasta de Higgins. Protestul Elizei îmbracă aceeași formă a negației ca și cel al lui Drinkwater, *nah-ow*, ca să se întoarcă apoi la forma primară a negației, interjecția: ah-ah-oh-ow-ow-ow-oo!

LIZA: /rising and squaring herself determinedly/ I'm going away. He's off his chump, he is. I dont want no balmies teaching me.
HIGGINS: /wounded in his tenderest point by her insensibility to his elocution/ Oh, indeed! I'm mad, am I? Very well, Mrs Pearce: you neednt order the new clothes for her. Throw her out.

LIZA: /whimpering/ Nah-ow. You got no right to touch me. (**P.**, p. 724)

HIGGINS: Pickering: shall we ask this baggage to sit down, or shall we throw her out of the window?
THE FLOWER GIRL: /running away in terror to the piano, where she turns at bay/ Ah-ah-oh-ow-ow-ow-oo! /Wounded and whimpering/ I wont be called a baggage when Ive offered to pay like any lady. (p. 722)

HIGGINS:...It's almost irresistible. She's so deliciously low - so horribly dirty -
LIZA: /protesting extremely/ Ah-ah-ah-ah-ow-ow-oo-oo!!! I aint dirty: I washed my face and hands afore I come, I did. (p. 723)

O altă inovație lingvistică a lui Drinkwater, considerată în lumina personajelor cockney anterioare, a fost identificată de John Mills, care o caracterizează astfel: *"In addition to standard articulatory distortions, Shaw stitches into the crazy quilt of Drinkwater's speech a pronounced idiosyncrasy of syntax, which consists in the reiteration, at the ends of sentences, of subject and verb, or, more often, of subject and auxiliary verb".*[58] Exemple care ilustrează acest proces sunt *" Walked acrost Hafricar with nathink but a little dawg, and wrowt abaht it in the Dily Mile..., she did"*, (**C. B. C.**, p. 298) *"Deceased wawfe's sister: yuss: thets wot she is" (ibid.) "Lef the court withaht a stine on maw kerrickter, aw did"* (p.299), *"Its a crool shime, sow it is"* (p.300), *"They'll be eah insawd o ten minnits, they will"* (p.316). Și această particularitate stilistică va fi reluată în cazul Elizei Doolittle, fiind un mijloc de atragere a atenției interlocutorilor asupra importanței afirmației făcute: *"I'm come to have lessons, I am"* (**P.**, p. 722), *"I aint dirty: I washed my face and hands afore I come, I did"* (p. 723), *"I'm a good girl, I am"* (p. 725), etc. Mijloacele de diferențiere lingvistică a personajelor fiind destul de numeroase datorită extraordinarei sale inventivități, Shaw și-a putut permite să împrumute de la piesă la piesă unele elemente, de altfel întâlnite în mod curent în vorbirea substandard.

58) John A. Mills, ***op. cit.***, p. 37

Vorbirea lui Drinkwater este relativ săracă în cuvinte argotice sau de genul acelora care sunt de obicei descrise ca *"low colloquial"*, dar ele sunt totuși prezente, cam în aceeași măsură ca la Burgess și Lickcheese. Astfel de termeni argotici sunt adjectivul *bloomin* (blooming), *garn*, *copper* sau *to fank*. În ***Pygmalion*** numărul lor va crește substanțial, jucând un rol mult mai important.

Cea mai caracteristică trăsătură gramaticală a vorbirii lui Drinkwater este inversiunea acordului gramatical al verbelor în raport cu persoana: *"**We cams** hin with vennity, an **we deepawts** in dawkness"* (**C. B. C.**, p. 299), *"Aoh, nar **aw tikes** yer wiv me, yr honor"* (**ibid.**), *"**Daownt Hafricar belong** as much to huz as to them?"* (p. 300), *"All **we daz** is hescort, tourist hor commercial"* (**ibid.**), etc. *Ain't* devine *ynt* și se bucură în vorbirea sa de o frecvență extrem de mare. Dubla negație apare atât în cazurile similare cu cele ale personajelor dialectale precedente, cât și în formularea întrebărilor disjunctive, de exemplu: *"Promist Gawdn e **wouldnt never** smagglr slives **nor** gin..."* (**ibid.**) și *"Ow: this **ynt** good enaf fr yr, **ynt** it?"* (p. 309). *Them* apare din nou întrebuințat pentru *those*, dar cu o frecvență mult mai mică. Cu excepția utilizării prefixului *a-* cu participiul prezent, de exemplu *"Nah sammun es bin **a teolln** you thet Kepn Brarsbahnd..."* (p. 299),[59] Drinkwater nu prezintă o prea mare noutate din punct de vedere gramatical. Sub aspectul particularităților fonologice el este cel mai complex personaj dialectal în dramaturgia lui G.B. Shaw.

Dacă o privim în ansamblul său, piesa sugerează prin împletirea diferitelor tipuri de limbaje o structură melodică polifonică. În cazul unui dramaturg de genul lui G.B. Shaw, care s-a impus încă din tinerețe ca cel mai important critic muzical al Angliei secolului al XIX-lea, o încercare de a face legătura dintre melodie și textul literar nu poate fi lipsită de sens și semnificație pentru opera literară. Așa cum scrie L. Surlașiu, *"Considerând melodia ca una din formele gândirii umane, legată de viața psihică a omului, vom înțelege că la originea melodiei stă limba vorbită. Spre deosebire de limba vorbită care operează cu noțiuni abstracte, cuvântul cântat adaugă o nouă calitate comunicării și anume sentimentul, simțirea, participarea sufletească,*

59) W. Matthews scrie în această privință: *"The **a-** prefix of the present participle... is of course an old habit. It is occasionally used by Cockneys in Elizabethan plays... and it is common in later Cockney... Sometimes Cockneys now use a similar prefix to the past participle..."* (**op. cit.**, p. 197)

năzuința, efectul și emoția. De aceea cei mai mulți teoreticieni caută originea melodiei în muzica vocală legată de text, în care textul literar redă conținutul rațional, pe când melodia, latura afectivă, emoțională."[60] Armonia între conținutul rațional și cel afectiv este permanent prezentă în piesele lui Shaw.

Captain Brassbound' s Conversion este o piesă în care personajele pot fi relativ ușor grupate în conformitate cu un anumit tip de limbaj, chiar dacă, în cadrul aceluiași tip de bază, între ele există diferențe sensibile. De exemplu, Drinkwater și Johnson aparțin ambii dialectului cockney, dar în timp ce Drinkwater este reprezentantul cel mai autorizat din dramaturgia lui Shaw al variantei vorbite de reprezentanții "claselor de jos", Johnson, *"a.. middle-aged man with an air of damaged respectability"* (p. 308), reprezintă varianta vorbită de clasele mijlocii, cu incomparabil mai puține trăsături fonologice, dar cu marcate trăsături lexicale și gramaticale. Cele două personaje ar putea fi considerate ca reprezentând o structură omofonă, acompaniindu-se reciproc.[61] Celălalt personaj dialectal, irlandezul Rankin, este singurul reprezentant al dialectului său, partitura sa având un caracter monodic. Situația căpitanului Kearney și a marinarului american este similară celei expuse în cazul cuplului Drinkwater - Johnson. Lady Cicely, Sir Howard, Brassbound și, în mare măsură, Redbrook sunt vorbitori de Standard English, reprezentând împreună o structură omofonă. The Porter, Sidi, Osman și the Cadi vorbesc o engleză cu totul lipsită de orice particularități dialectale, așa cum vorbesc în general străinii care își însușesc forma literară a unei limbi străine, dar limbajul lor este caracterizat prin evidente particularități arhaice, atât sub aspectul vocabularului cât și al construcțiilor gramaticale. Un astfel de limbaj este menit să sugereze specificul vorbirii arabilor, de obicei plină de construcții pseudopoetice și ornamentale, pe linia formelor de limbă întâlnite în ***Captain Burton's Arabian Nights*** (p. 318). Și vorbirea ultimei categorii de personaje poate fi considerată ca reprezentând o structură omofonă, fiind bazată pe voci egale, asemănătoare.

Dacă la începuturile teoriei muzicale prin melodie se înțelegea versul cântat, am putea asocia ideii de melodie caracterul eufonic pe care diferitele tipuri de limbaje le dobândesc prin contrast. Numai această

60) Lucian Surlașiu, Dimitrie Emandi, ***Noțiuni fundamentale de teoria muzicii***, Vol. II, Timișoara, 1971, p.129
61) Cf. ***Ibid.***, p. 123

asociere nu este suficientă, căci melodia este "mijlocul fundamental de expresie a ideii muzicale"[62] și ea are anumite caracteristici, ca existența unor sunete de diferite înălțimi, durate și intensități.[63] Aceste caracteristici ar putea fi "identificate" în toate tipurile de limbaje menționate, în același mod în care s-ar putea desprinde o astfel de idee din analiza desfășurării particularităților dialectale (sub aspect fonologic, lexical și gramatical) ale vorbirii lui Drinkwater. Dar așa cum menționa Bernard Shaw, *"O melodie izbutită conține în ea însăși o istorie izvorâtă din ea însăși, în care intenția se realizează în deplină libertate. Este un fapt inteligibil și nu o întâmplătoare succesiune de sunete"*.[64] Compoziția întregii piese justifică o astfel de afirmație în sensul că, prin apartenența sa la un anumit tip de limbaj dialectal sau literar, fiecare personaj generează fapte lingvistice care se condiționează reciproc (o condiționare înțeleasă în sensul larg, care nu exclude particularitățile idiosincratice), creând acel "fapt inteligibil" realizat în "deplină libertate". Aceasta este condiția de bază care asigură posibilitatea existenței în cadrul fiecărui tip de limbaj a faptelor de stil capabile să exprime participarea sufletească a personajelor, de la năzuință la emoție.

Caracteristicile muzicale ale piesei ***Captain Brassbound's Conversion*** sunt mult mai multe decât cele de care ne putem ocupa într-un capitol pe care îl dedicăm personajelor dialectale. De aceea ne vom referi la un ultim aspect important. Am menționat la începutul acestor observații că structura piesei, privită prin perspectiva tipurilor de limbaje, este polifonică. O astfel de structură presupune o organizare melodică având intervale și durate diferite, ce vor determina *"gradul tensional și expresiv al melodiei"*.[65] Piesa debutează prin lungul dialog dintre brigandul Drinkwater și pastorul Rankin, aflați la polii opuși ai comportamentului moral și reprezentând dialecte opuse din punct de vedere geografic pe marea insulă a Albionului. Mai există o opoziție importantă între cele două dialecte, dialectul cockney fiind determinat nu numai de coordonate regionale ci și de clasă, în timp ce dialectul scoțian posedă doar coordonata geografică, o trăsătură importantă ce explică apartenența lui Rankin la dialect. Elementul comun este opoziția celor două forme de limbaje față de Standard English, reprezentată de

62) ***Ibid.***, p. 129
63) Cf. ***Ibid.***, p. 130
64) ***Apud Ibid.***, p. 131
65) ***Ibid.***, p. 140

Brassbound, Lady Cicely și Sir Howard, personaje ce apar în a doua jumătate a actului I. Dialogul tuturor personajelor, în diferitele sale combinații, asigură împletirea tuturor liniilor melodice, fiecare din ele având momentele sale de predominare. Actul al doilea asigură cea mai dinamică împletire a acestor linii melodice, datorită dinamismului acțiunii și intrării în scenă a arabilor cu forma de limbaj specifică lor, parodiată de Redbrook și Brassbound. În ultimul act apare americanul Kearney, posesorul unei linii melodice noi, care se adaugă celor cu care am luat contact anterior, dialectul cockney, dialectul irlandez și Standard English, piesa încheindu-se cu dialogul dintre Lady Cicely și căpitanul Brassbound, reprezentanții acestei ultime variante. Graficul diferitelor melodii, dacă ar fi întocmit, ar putea indica probabil cum fiecare din ele atinge pe rând un punct culminant, ca să prezinte apoi coborâri marcante, făcând loc altora, pe măsură ce reprezentanții ultimelor se apropie de momentele de maximă tensiune.

Marea varietate de limbaje corespunde în opera lui Shaw unei evidente necesități estetice, naturală la un scriitor care a considerat muzica drept forma cea mai înaltă de artă și ale cărui referiri la tehnica muzicală în diferite epoci sau genuri muzicale depășesc cu mult în frecvență referirile la propria sa artă. Vorbind de ethosul melodiei nu numai în această piesă, ci în creația dramatică a lui Shaw în general, putem afirma că el este în strânsă legătură cu întregul conținut poetic exprimat de dramaturg, dând un colorit specific operei sale.

3.4. *Man and Superman*

Henry Straker, cel mai interesant personaj dialectal din piesa ***Man and Superman***, este fără îndoială unul din cele mai decantate personaje cockney ale dramaturgiei lui Shaw. Prin marea sa abilitate de schimbare a codului, el pregătește drumul Elizei Doolittle.

Henry Straker reprezintă o categorie de oameni pe care Shaw a privit-o cu un deosebit interes în scrierile sale - eseuri, prefețe, cronici - categorie pe care o considera pe drept cuvânt viitorul Angliei. Buni profesioniști, aceștia au un orizont cultural relativ scăzut datorită timpului redus de lectură, dar sunt extrem de sensibili la idei și argumente și, ca atare, trebuie să se afle constant în atenția autorilor dramatici. Limba

pieselor, ca în general limba literaturii, fiind încă sub influența englezei elizabetane și a versurilor albe de natură euphuistică, nu le este accesibilă: "...*there are the people who do not go to Protestant churches nor read anything at all, and consequently understand no English except modern vernacular English. This class is by no means a negligible one even in the theatre; for it includes a large body of intelligent manual and open air workers and sportsmen who, though after their day's exertions they fall asleep in less than a minute if they sit down with an open book in their hands, can be kept awake and alert very effectually in the theatre by a play. Only, it must be a play in the vernacular. Otherwise it does not exist for them except as an incomprehensible bore*".[66] Ideea este reluată în ***Man and Superman*** în dialogul Tanner - Octavius și ea are o importanță destul de mare în fixarea coordonatelor personajului și a unghiului de vedere din care este privit de către dramaturg.

TANNER: Thats a very momentous social phenomenon.
OCTAVIUS: What is?
TANNER: Straker is. Here have we literary and cultural persons been for years setting up a cry for the New Woman whenever some unusually old fashioned female came along, and never noticing the advent of the New Man. Straker's the New Man.
OCTAVIUS: I see nothing new about him, except your way of chaffing him...(***M. & S.***, p. 353)

Este adevărat, Tanner îl ironizează frecvent pe Straker, pe care îl numește "*My friend and chauffeur*" (p. 364), dar o face tocmai pentru că îl consideră pe Straker egalul său. Tanner, unul din personajele de "elită" ale dramaturgiei shaviene, și poate cel mai reprezentativ pentru spiritul dramaturgului, nu își găsește în piesă un alt egal; există momente cheie când discuția "ca între bărbați" a celor doi are un rol decisiv în determinarea acțiunilor lui Tanner.

Punctul de vedere al lui Tanner este aproape identic cu cel al lui Shaw din indicațiile scenice, așa cum vom căuta să demonstrăm prin juxtapunerea textelor:

---

66) George Bernard Shaw, ***The Admirable Bashville***, în ***The Complete Prefaces of Bernard Shaw***, Paul Hamlyn, London, 1965, p. 773-774

He speaks slowly and with a touch of sarcasm; and as he does not at all affect the gentleman in his speech, it may be inferred that his smart appearance is a mark of respect to himself and his own class, not to that which employs him. (p. 351)

TANNER: By the way, let me introduce you. Mr Octavius Robinson: Mr Enry Straker.

STRAKER: Pleased to meet you, sir. Mr Tanner is gittin at you with is Enry Straker, you know. You call it Henry. But I dont mind, bless you!

TANNER: You think it's simply bad taste in me to chaff him, Tavy. But youre wrong. This man takes more trouble to drop his aitches than ever his father did to pick them up. It's a mark of caste to him. I have never met anybody more swollen with the pride of class than Enry is.

STRAKER: Easy, easy! A little moderation, Mr Tanner.

TANNER: A little moderation, Tavy, you observe. You would tell me to draw it mild. But this chap has been educated. Whats more, he knows that we havent...(p. 352)

Straker este mândru că a învățat la o școală internat ca Sherbrooke Road căci, în cuvintele lui Tanner, *"Sherbrooke Road is a place where boys learn something: Eton is a boy farm where we are sent because we are nuissances at home, and because in after life, whenever a Duke is mentioned, we can claim him as an old school-fellow".* (***ibid.***) El este la fel de mândru că a învățat la Politehnică și nu la Oxford, Cambridge, Durham sau Glasgow, *"mere shops for selling class limitations like cours"* (***ibid.***). După mărturisirea lui Straker, Politehnica este în primul rând aceea care l-a educat. A dobândit în felul acesta modul de a vorbi al reprezentanților altei clase sociale, fără însă a-i fi rușine de originea sa socială și modul de a vorbi al părinților săi. După cum notează John Mills, care creionează foarte concis esența acestui personaj, *"This experience with higher education, besides making him a paragon among automobile mechanics, has given him a natural turn for a more refined English, the like of which his earlier compatriots could only ineptly counterfeit. His speech thus contains a similar mixture of the street and the study, but his attitude toward this two-way linguistic pull differs radically from the stance adopted by Burgess and Drinkwater. If Candida's father and Brassbound's henchman consciously strive for elegance, and plummet ludicrously*

into cockney irregularity, Straker labors to ***retain*** *his working-class diction but slips naturally into educated usages. The resulting incongruity greatly amuses John Tanner, whose observations upon it let the spectator in on the joke".*[67]

Întrucât Standard English a devenit pentru Straker un limbaj la fel de natural ca propriul său dialect, înlocuirea acestuia cu fapte lingvistice cockney sau substandard, indiferent dacă ele se manifestă la nivelul fonologic, lexical sau gramatical, constituie fapte de stil. Acest lucru poate avea loc în următoarele ipostaze:

1. Personajul utilizează dialectul în mod ostentativ, pentru a-și preciza originea sau poziția de clasă,
2. Este sub influența unui stress care va stimula codul cel mai profund înrădăcinat, sau
3. Conversația se duce cu alți vorbitori de cockney sau purtători ai unei forme substandard.

Un exemplu de întrebuințare ostentativă a unor forme dialectale l-am sesizat în momentul în care Straker îl întâlnește pe Octavius. Un alt exemplu, probabil cu mult mai semnificativ, este oferit de întâlnirea sa cu irlandezul american Hector Malone. Opoziția celor două tipuri de vorbire are loc pe fundalul unei aversiuni reciproc declarate, pe care Shaw știe să o sublinieze în cadrul indicațiilor sale scenice:

"At the first word that falls from him it is clear that he is an Irishman whose native intonation has clung to him through many changes of place and rank. One can only guess that the original material of his speech was perhaps the surly Kerry brogue; but the degradation of speech that occurs in London, Glasgow, Dublin and big cities generally has been at work on it so long that nobody but an arrant cockney would dream of calling it a brogue now; for its music is almost gone, though its surliness is still perceptible. Straker, being a very obvious cockney, inspires him with implacable contempt, as a stupid Englishman who cannot even speak his own language properly. Straker, on the other hand, regards the old gentleman's accent as a joke thoughtfully provided by Providence expressly for the amusement of the British race, and treats him normally with the indulgence due to an

67) John A. Mills, *op. cit.*, p. 42

inferior and unlucky species, but occasionally with indignant alarm when the old gentleman shews signs of intending his Irish nonsense to be taken seriously". (p. 392)

Indicațiile scenice își găsesc echivalentul artistic perfect în dialogul celor două personaje, care marchează rând pe rând câte un punct în defavoarea celuilalt, într-o scenă de un comic autentic, ce-și găsește rădăcina în filonul atât de vechi al artei comediei de demascare a prejudecăților. Deosebit de interesant este faptul că irlandezul Shaw nu ia partea lui Hector Malone, așa cum ne-am putea aștepta, tot așa cum nu o ia nici pe cea a personajului pe care l-a creat nu numai cu dragoste ci și cu multă admirație, Straker. Shaw este singurul care se ridică deasupra prejudecăților lingvistice ale oamenilor reprezentați în această ipostază de către cele două personaje, amuzându-se și desfătându-și urechea la auzul muzicii vorbirii lui Straker și regretând că Hector Malone a "reușit" să piardă pe drum melodia specifică a dialectului său irlandez:

STRAKER:...Look here: what do you mean by gittin into my car and lettin me bring you here if youre not the person I took that note to?

THE IRISHMAN: Who else did you take it to, pray?

STRAKER: I took it to Mr Ector Malone, at Miss Robinson's request, see? Miss Robinson is not my principal: I took it to oblige her. I know Mr Malone; and he aint you, not by a long chalk. At the hotel they told me that your name is Ector Malone -

MALONE: Hector Malone.

STRAKER: */with calm superiority/* Hector in your own country: thats what comes o livin in provincial places like Ireland and America. Over here youre Ector: if you aint noticed it before you soon will. (p. 392-393)

MALONE: I should esteem it a great favour if I might have a short conversation with you, madam. I am Hector's father, as this bright Britisher would have guessed in the course of another hour or so.

STRAKER: */cooly defiant/* No, not in another year or so. When weve ad you as long to polish up as weve ad im, perhaps youll begin to look a little bit up to is mark. At present you fall a long way short. Youve got too many aitches, for one thing. */To Violet, amiably/* All right, Miss: you want to talk to him: I shant intrude. */He nods affably to Malone and goes out through the little gate in the paling/*. (p. 393)

Straker o anticipează pe Eliza Doolittle în ceea ce privește revenirea la particularitățile dialectale sub imperiul emoției. Limba elegantă pe care o întrebuințează în conversația cu John Tanner la începutul actului al II-lea este întreruptă, ca de o străfulgerare, de o singură propoziție, rostită cu pronunția plină de poezie a dialectului cockney, capabilă să redea întreaga încărcătură emoțională a șocului produs de comunicarea lui Tanner că vor concura cu *"the new American steam car"* a domnului Malone: *"Wot! racin us dahn from London!"* (p. 351) Reîntâlnim revenirea la dialect în altă ipostază, atunci când află de la brigandul Mendoza că fata de care acesta era îndrăgostit este chiar sora sa Louisa, el însuși fiind numit de către acesta atât de familiar, Enry, ceea ce echivalează cu pângărirea numelui lui:

MENDOZA: When I am alone I lie down and tear my wretched hair and cry Louisa -

STRAKER: */startled/* Louisa!

MENDOZA: It is her name - Louisa - Louisa Straker.

TANNER: Straker!

STRAKER: */scrambling up on his knees most indignantly/* Look here: Louisa Straker is my sister, see? Wot do you mean by gassin about her like this? Wotshe got to do with you?

MENDOZA: A dramatic coincidence! You are Enry, her favorite brother!

STRAKER: Oo are you callin Enry? What call have you to take a liberty with my name or with hers? For two pins I'd punch your fat edd, so I would. (p. 366)

Dezamăgirea poate evoca și ea vechile ipostaze ale copilăriei, cu deprinderile ei de vorbire:

TANNER:...I am Enry's slave, just as Uncle James was his cook's slave.

STRAKER: */exasperated/* Garn! I wish I had a car that would go as fast as you can talk, Mr Tanner. What I say is that you lose money by a motor car unless you keep it workin. Might as well ave a pram and a nuss-maid to wheel you in it as that car and me if you dont git the last inch out of us both.

TANNER: */soothingly/* All right, Henry, all right. We'll go out for half an hour presently.

STRAKER: */ in disgust/* Arf an ahr!...(p. 354-355)

Înconjurat de vocile cockney reprezentate de The Rowdy Social-Democrat și The Sulky Social-Democrat, sau de cea substandard a francezului Duval, este natural ca Straker să apeleze la dialect de câte ori simte nevoia. De cele mai multe ori o face atunci când dorește să-și puncteze dezacordul, de exemplu: *"Ere, git aht: dont be silly"* (p. 364), utilizarea dialectului postându-l pe poziții sociale egale cu cei ce-l înconjoară, permițându-i astfel să-i atace de pe o poziție din interiorul grupului și nu din afară.

Straker nu oferă monologuri cockney de genul celor întâlnite la Lickcheese, Burgess sau Drinkwater. Prin contrast cu ei, această particularitate poate fi considerată ca idiosincratică. La Straker, elementul cockney punctează încărcătura emoțională, fie în sensul exprimării sentimentului față de un eveniment oarecare, fie în sensul denunțării sale față de anumite persoane. Cu toată lipsa unei partituri dialectale bine susținute, există elemente suficiente pentru determinarea particularităților idiosincratice în toate cele trei compartimente, fonologic, lexical și gramatical. Dacă am considera doar caracteristicile ce constituie abateri de la norma literară și care pot fi susținute pe bază de citat, acestea ar fi relativ puține. Cunoscând însă accentul pe care Shaw l-a pus în cazul personajelor dialectale anterioare pe anumite trăsături, în special fonologice, avem însă dreptul să considerăm că însăși inexistența lor în vorbirea lui Straker constituie o particularitate idiosincratică. Să luăm un exemplu pentru a explicita ideea. Straker nu-l pronunță pe *h* la începutul unor cuvinte în care fonemul este urmat de o vocală, de exemplu *arf* (half), *ahr* (hour), *at* (hat), *edd* (head), *im* (him), *Ector* (Hector), etc. Suntem aici pe linia celei mai autentice tradiții cockney, pe care Tanner o ironizează atunci când îl imită pe Straker spunând: *"Enry dont old with bettin, Tavy."* (p. 354) Nu vom întâlni însă nici un cuvânt în piesă în care Straker să-l pronunțe pe *h* în cazul în care pronunția standard începe cu o vocală. Fenomenul era însă prezent la Burgess și Drinkwater. Lipsa unor asemenea exemple nu poate fi întâmplătoare, ci trebuie considerată ca o particularitate idiosincratică a personajului, un rezultat al marii influențe exercitate asupra sa de Standard English, o urmare a educației primite. Am putea presupune că Straker simte pe undeva că acest proces "vulgarizează" sau "corupe" pronunția cockney autentică și de aceea preferă să nu o întrebuințeze. Textul piesei nu ne furnizează însă nici cea mai mică sugestie în acest sens, ceea ce ne determină să rămânem în domeniul presupunerilor în ceea ce privește cauza sa.

O altă situație particulară derivată din lipsa unei partituri dialectale susținute este existența unui număr insuficient de exemple care să poată susține o anumită trăsătură fonologică. Inventariile de fapte similare, oricât de monotone prin structura lor, sunt elemente indispensabile în stabilirea particularităților idiosincratice. Atunci când pentru un anumit fenomen întâlnim unul, două sau trei exemple, se ridică întrebarea dacă avem sau nu dreptul să considerăm respectivul fenomen ca fiind o caracteristică a personajului, în loc de a-l interpreta ca fiind întâmplător. În acest caz ambele răspunsuri sunt posibile, dar rezolvarea noastră va fi determinată de luarea în considerație a contextului cel mai larg și anume modul general de tratament al personajelor dialectale în dramaturgia shaviană. Personajele anterioare ne-au convins că Shaw nu creează anumite forme în mod întâmplător. Numărul exemplelor furnizate a depins de doi factori: densitatea personajului cockney și lungimea rolului. Lickcheese își ascundea la începutul piesei, în măsura în care era capabil de aceasta, toate trăsăturile dialectale. Le-a putut afișa doar în clipa în care a devenit egalul în afaceri al foștilor săi patroni. Burgess ar fi putut fi un personaj dialectal mult mai dens dacă nu ar fi ținut atât de mult să pară altul decât cel ce era în realitate, dacă nu ar fi împrumutat aerele omului cultivat, care îl fac ridicol. Singurul nehandicapat, în ciuda lecturilor care și-au lăsat amprenta asupra naturii vocabularului, a fost Drinkwater. De aceea am și putut determina particularitățile sale idiosincratice pe baza unei singure scene, chiar dacă ea a fost destul de extinsă. Straker oferă o nouă ipostază, radical diferită de predecesorii săi. Shaw spune despre el că este *"a very obvious cockney"*, deci trebuie să luăm în considerație toate trăsăturile dialectale care sunt "evidente", ținând cont că ele ni se relevă cu zgârcenie, căci Straker apelează la dialect numai în anumite împrejurări, iar rolul său în piesă este relativ mic. A nu le lua în considerație, pe baza lipsei frecvenței, ar însemna să nesocotim intenția dramaturgului și astfel să denaturăm complexul stilistic rezultat din această intenție. Nu ne vom ocupa deci numai de cazurile ideale pentru analiza noastră, ci și de cele care apar în mod sporadic, dar sunt semnificative prin încadrarea lor în sistem. Astfel de exemple sunt /ʌ/ care trece în /ɑ:/ *mach* (much), /e/ care trece în /i/ *git* (get) - *gittin* (getting), *agin* (again), /ei/ care trece în /e/ *gev* (gave), sau /au/ care trece în /ɑ:/ *dahn* (down), *ahr* (hour), *ah* (how). Transformarea lui /iŋ/ în /in/ în sufixul *-ing* este aproape la fel de frecventă ca la personajele anterioare, de exemplu *talkin* (talking), *racin* (racing), *improvin* (improving), *workin* (working), *kiddin* (kidding), *cookin* (cooking), etc.

În cadrul contragerii, pe care o cunoaște și vorbirea lui Straker, *afereza* este puțin folosită, de exemplu *em* (them), în cazul în care nu încadrăm aici și procesul eliziunii lui *h* la începutul cuvintelor, procedeu deja analizat. *Sincopa* cel mai caracteristic tip de contragere în vorbirea lui Drinkwater, apare la Straker în *nuss-maid* (nursery-maid), *arter* (after). *Apocopa* apare în aceleași cuvinte în care apăruse la predecesori: *an* (and) și *o* (of). Contragerea este uneori combinată cu asimilația dialectală, ca în *d'y'see* (do you see), *dunno* (do not know), *summun* (someone).

Particularitățile gramaticale dialectale întâlnite în piesă sunt minore. Constant apare doar forma *aint* atât pentru *isn't* cât și pentru *haven't*. Dubla negație am identificat-o într-un singur caz, *"I'm* ***not*** *playin* ***no*** *fool"* (p. 360), de unde putem trage concluzia că Straker și-a însușit pe deplin normele gramaticale ale limbii literare. Această performanță era o perspectivă necunoscută pentru personajele anterioare.

În fragmentele citate la începutul acestei analize pentru fixarea circumstanțelor în care Straker apelează la dialect, am putut întâlni câteva exemple evidente de forme colocviale ca *"he aint you, not by a long chalk", "youll begin to look a little bit up to his mark. At present you fall a long way short", "For two pins I'd punch your fat edd, so I would"*, nelipsite de un puternic efect comic. Acestora li se adaugă alte forme colocviale împletite cu cele argotice, care vin să completeze sugestia stării sufletești a personajului, ca: *"I'm not* ***playin no fool****...Why, it's* ***as plain as the nose on your face.*** *If you* ***aint spotted*** *(discovered) that you dont know much about these sort of things"* (p. 360), *"a* ***jolly*** *(very) good job for you"* (***ibid.***), *"Garn! youre* ***kiddin*** *(chaffing)"* (p. 361), sau *"****Funk*** *(cowardice), more like"* (p. 363).

Prin Straker, Shaw creează un personaj original și interesant, dând utilizării dialectului un sens bine stabilit, o funcție precisă în cadrul operei dramatice. El își punctează în același timp piesa și cu note de un comic autentic, îmbogățind-o și oferindu-i din nou acea mare varietate de voci și melodii pe care am încercat să o identificăm în piesele anterioare. Celelalte două personaje cockney din anturajul lui Mendoza, the Rowdy-Social-Democrat și the Sulky Social-Democrat, sunt portretizate prin linii intenționat îngroșate, fiind caractere pe care scriitorul le satirizează. Personaje minore în piesă, cu roluri liliputane, ele nu justifică o analiză detaliată a unor trăsături cockney idiosincratice. Totuși, în echilibrul vocilor ele au importanța lor, fiind glasuri distincte în micul babilon lingvistic al briganzilor din munții Sierra Nevada. Ele oferă în același timp contrastul de tonuri absolut necesare scoaterii în evidență a specificului vocii lui Straker, plină de mobilitate.

Contrastul cel mai definitoriu este însă cel oferit de Straker, în ipostaza de personaj dialectal, și personajele din piesă care reprezintă engleza literară. Este un contrast care permite o largă scară de nuanțe, în funcție de situațiile concrete ale piesei, de la tonurile cele mai puțin contrastate, atunci când Straker utilizează limba educației pe care a primit-o, la situațiile de contrast maxim, din momentele de intensă emoție sau de distanțare față de reprezentanții celuilalt mediu social. În felul acesta, dialectul contribuie la decantarea esențelor, la evidențierea notelor celor mai definitorii ale caracterului și convingerilor personajului.

3.5. Major Barbara

Următoarea piesă în care Bernard Shaw își arată marea îndemânare în utilizarea dialectului, transformat în procedeu artistic ce mijlocește plasarea socială a personajelor, este ***Major Barbara***. Snobby Price, Rummy Mitchens, Peter Shirley și Bill Walker formează un cvartet în care înălțimea și funcția diferită a vocilor produc o linie melodică originală, în contrast cu limbajul literar al lui Jenny, Mrs. Baines, Barbara, Unfdershaft și Cusins. Cele patru personaje dialectale se deosebesc între ele nu numai în privința particularităților idiosincratice în utilizarea dialectului, dar și din punctul de vedere al educației, temperamentului, părerilor despre viață sau al pregătirii lor culturale generale, elemente ce justifică diferențele operate de scriitor în mânuirea elementelor codului comun.

Apreciind în ansamblu personajele dialectale ale acestei piese, John Mills arată că *"The Cockney characters in Act II of Major Barbara (1905), though memorable in many respects, may be passed over rather hastily here, for on this occasion Shaw pays scant attention to the comic potentialities of the dialect. Th : natural vitality of the idiom affords its usual pleasure, of cours , but remains primarily a device of realistic characterization. On only two occasions does this feature of the language reach a pitch*

similar to that of the earlier plays".[68] Intențiile stilistice ale vorbirii dialectale depășesc însă intenția efectului comic, singurul aspect luat în considerație de Mills atunci când face afirmația; chiar și în acest domeniu, analiza poate fi îmbogățită prin sesizarea altor situații de o factură similară, sau cu un efect asemănător.

Dintre cele patru personaje cockney, cel mai interesant ne pare Snobby Price. Provine din ceea ce se numește de obicei o "familie bună" și se mândrește cu ea, considerându-se moștenitorul unor tradiții, al unei culturi și inteligențe care îl distanțează net de toți cei care apelează la Armata Salvării: *"I'm too uppish, owing to my intelligence, and my father being a Chartist and a reading, thinking man: a stationer, too. I'm none of your common hewers of wood and drawers of water; and dont you forget it."* (**M.B.**, p. 471) Snobby Price este tipul ipocritului produs de o societate nedreaptă, dar el nu consideră că trădează în felul acesta educația pe care a primit-o: *"...I'm fly enough to know wots inside the law and wots outside it; and inside it I do as the capitalists do: pinch wot I can lay me ands on. In a proper state of society, I am sober, industrious, and honest: in Rome, so to speak, I do as the Romans do"* (**ibid**.) Vorbirea personajului este determinată de aceste două coordonate: lumea reală, a sărăciei și violenței, în care mijlocul de comunicare natural este limbajul cockney și cea a aspirațiilor sale, a "Romei", pe care nu o va cunoaște niciodată aievea, pentru care are însă un vocabular bogat, împrumutat din cărți. Între ele se află lumea superiorilor săi de clasă, pe care îi flatează și escrochează sentimental, exploatând din plin darul său de a vorbi plăcut. O face nu numai cu îndemânare, ci cu artă, într-o manieră capabilă să distragă atenția de la discrepanța dintre ceea ce spune și ce face. Cu Rummy este sincer și-i împărtășește părerile despre Armata Salvării: *"Do you spose the Army'd be allowed if it went and did right? Not much. It combs our air and makes us good little blokes to be robbed and put upon. But I'll play the game as good as any of em. I'll see somebody struck by lightnin, or hear a voice saying "Snobby Price: where will you spend eternity?" I'll av a time of it, I tell you."* (**ibid**.), idei care ne amintesc de părerile lui Undershaft despre Armata Salvării. În aceste condiții minciuna devine o necesitate: *"I'll tell em how I blasphemed and gambled and wopped my poor old mother", "...how she was a pious woman that taught me me prasyers at er knee, an how I used to come home drunk and drag her out o bed be er snow-white airs, an lam into er with the poker".*(*ibid.*) Pentru a juca în mod credibil rolul pocăitului față de Barbara sau Mrs Baines, Price rămâne în ipostaza de personaj cockney, dar împrumută clișeele verbale ale acestora, ceea ce atrage atenția cititorului asupra discrepanței dintre esență și realitate: *"I could almost be glad of my past wickedness if I could believe that it would elp to keep hathers stright"* (p. 480), sau *"I couldnt face her now, maam, with all the weight of my sins fresh on me. Tell her she'll find her son at ome, waitin for her in prayer"* (p. 483). Însă atunci când o flatează pe Barbara, din vorbirea sa dispare orice urmă dialectală, limbajul cockney fiind înlocuit cu cel al retoricii, menit să parodieze convingerile ferme:

BARBARA:...The starvation this winter is beating us: everybody is unemployed. The General says we must close this shelter if we cant get more money. I force the collections at the meetings until I am ashamed: dont I, Snobby?

PRICE: It's a fair treat to see you work it miss. The way you got them up from three-and-six to four-and-ten with hymn, penny by penny and verse by verse, was a caution. Not a Cheap Jack on Mile End Waste could touch you at it. (p. 481)

Ținând seama de coordonatele psihologice ale personajului pe care l-a creat, Shaw conturează particularitățile sale dialectale cu multă discreție. Constant apare eliziunea lui *h* în cuvintele în care urmează o vocală sau un diftong, de exemplu *appiness* (happiness), *arf* (half), *ands* (hands), *er* (her), *air* (hair), etc.; este de remarcat ca deosebit de interesant faptul că fonemul /h/ nu mai este adăugat la începutul cuvintelor care încep cu o vocală decât în cazul în care Price se străduiește să pară un cockney cât mai autentic, respectiv să sugereze că provine din mediul cel mai vitregit al societății londoneze, fapt menit să justifice apelul de sprijin adresat Armatei Salvării. Alte fapte lingvistice i-ar fi putut însă trăda impostura dacă Jenny ar fi fost un spirit mai circumspect sau ar fi avut o ureche mai bine antrenată:

JENNY:.../*to Price*/ Did you have a piece of bread?

PRICE: /*with unction*/ Yess, miss; but Ive got the piece that I value more; and thats the peace that passeth hall hannerstennin. (p. 472)

Transformările fonologice oferite de vorbirea dialectală a lui Snobby Price sunt susținute de relativ puține exemple pentru fiecare tip și sunt

68) *Op. cit.*, p. 48-49

cele deja bine-cunoscute de la personajele anterioare: /ɑ:/ și /ɔ/ trec în /ɔ:/ - *chaunce* (chance), *chawnt* (can't) și *gorspellin* (gospelling), iar /e/ cedează locul lui /i/ în *gittin* (getting). Două din exemplele anterioare trădează o altă trăsătură cockney specifică, transformarea fonemului /ɪŋ/ în /ɪn/, numărul de exemple fiind însă mult mai mare. Consoana excrescentă *k* va afecta și ea același fonem, schimbându-l în /ɪŋk/, de exemplu *somethink* (something) și *nothink* (nothing). Diferitele tipuri de contragere joacă un rol secundar, apărând numai în cuvintele în care fenomenul se repetă de la piesă la piesă: *em* (them), *praps* (perhaps), *ole* (old). Asimilația apare și ea într-un număr redus de exemple, ca *isself* (himself), *y'a* (you a...), *bredn* (breed and) sau *hannerstennin* (understanding), făcând parte din acele forme de "corupție" ale limbii pe care Price le adoptă pentru a mima cât mai bine vorbirea autentică dialectală și de clasă.

În domeniul structurii gramaticale, atrage atenția utilizarea pronumelui personal în acuzativ în locul adjectivului posesiv, de exemplu: *"Third, I stand by my class and do as little as I can so's to leave arf the job for* ***me*** *(my) fellow workers"* (p. 471), dar, așa cum dovedește chiar exemplul ales, Price utilizează această formă doar pentru a adânci impresia de vorbire substandard, în majoritatea cazurilor preferând forma gramaticală literară. Aceeași inconsecvență este dovedită în acordul gramatical dintre subiect și predicat, sau în generarea construcțiilor cu dublă negație, întâlnite în *"When trade is bad - and it's rotten bad just now - and the* ***employers az*** *to sack arf their men, they generally start on me"* (***ibid.***) și respectiv *"Easy there, mate. She* ***aint*** *doin you* ***no*** *arm"* (p. 472), forme menite să-l impună printre ceilalți vorbitori de cockney ca unul de-al lor.

Când cuvintele argotice întâlnite în unele din propozițiile citate anterior, ca de exemplu *bloke* (fellow), *to pinch* (steal), *to lam into* **her** (to beat) sau *fly* (knowing), au în primul rând menirea de a întări impresia apartenenței sale la grupul celor mai nefavorizați membri ai societății, există alte situații în care utilizarea argoului este indisolubil legată de intenția de a transmite o stare afectivă, de exemplu: *"Ere,* ***buck up*** *(cheer up), daddy! she's fetchin y'a thick slice o breadn treacle, an a mug o skyblue"* (p. 471), sau *"No good* ***jawrin*** *(talking) about it. Youre only a* ***jumped-up****, jerked-off, orspittle-turned-out incurable of an ole workin man: who cares about you?"* (p. 472). Această valoare afectivă pe care o exprimă cuvintele argotice se potrivește perfect cu apelarea la compunere.[69]

69) G.L.Brook menționează că *"In word-formation the most notable characteristic of English dialects is the readiness to form compound and derivative words. Dialect speakers have not lost the art of coining vivide compound words from native elements"* (***op. cit.***, p. 99)

Analiza lui Snobby Price este semnificativă atât pentru stabilirea măsurii în care acesta aparține vorbirii cockney, cât și pentru realizarea gradului de disimulare în anumite împrejurări. Ca fiu de papetar, acesta aparține lumii mic burgheze londoneze și prezintă particularitățile cockney ale acestei lumi, mai evidente de obicei sub aspect lexical și mai puțin proeminente sub aspect fonologic. Orice exagerare pe linia vorbirii lui Drinkwater marchează clar un proces de disimulare, indiferent dacă el îmbracă haina umilinței față de membrii Armatei Salvării, cel al aroganței față de oamenii pe care îi consideră mai prejos decât el sau, eventual, exprimă dorința de a apare în ipostaza de egal al lor.

Comparată cu Snobby Price, Rummy Mitchens este un personaj mult mai puțin complex, dar ea își are locul său precis atât în cadrul intrigii actului al doilea, cât și printre celelalte personaje cockney. În întreaga ei apariție, Rummy este înzestrată cu o singură replică în care strălucește pe deplin în calitate de erou dialectal. Nu întâmplător, acesta este un moment de o mare încărcătură emoțională, clipa în care Bill Walker este pedepsit pentru faptul că a lovit-o:

BARBARA: */raising her head/* I didnt take y o u r money, Bill. */She crosses the yard to the gate and turns her back on the two men to hide her face from them/*

BILL: */sneering after her/* Naow, it warnt enaff for you. */Turning to the drum, he misses the money/*. Ellow! If you aint took it sammun else ez. Weres it gom? Bly me if Jenny Ill didnt tike it arter all!

RUMMY: */screaming at him from the loft/* You lie, you dirty blackguard! Snobby Price pinched it off the drum when he took his cap. I was up here all the time an see im do it.

BILL: Wot! Stowl maw manney! Waw didnt you call thief on him, you silly sold macker you?

RUMMY: To serve you aht for ittin me acrost the face. it's cost y'pahnd, that az. */Raising a poean of squalid triumph/* I done you. I'm even with you. Ive ad aht i y - (p. 485-486)

În afara acestei replici, sugerarea vorbirii lui Rummy este făcută cu o extremă discreție. Singura indicație că aparține dialectului este întrebuințarea formelor verbului *to have* fără fonemul inițial /h/, ca în *az, as* și *ad* (has, have, had). Un exemplu clasic de asimilație ca *dessay* (dare say) ajunge, în aceste condiții, singular. Din punct de vedere lexical, vorbirea sa prezintă relativ puține elemente care să o facă interesantă. Este de remarcat totuși faptul că atunci când vrea să împărtășească una

din ipostazele pe care le-am văzut caracteristice pentru Snobby Price, poate să o facă. O dovedește abundența clișeelor atunci când mimează umilința în mulțumirile aduse lui Shirley, spunând *"God bless you, lovely!* ***youve fed my body and saved my soul****, havent you?...Sit down and rest a bit:* ***you must be ready to drop***" (p. 472), sau marea originalitate a epitetelor adresate lui Bill Walker: *"I'd av the lor of you,* ***you flat eared pignosed potwalloper*** *(drinker), if she'd let me. Youre no gentleman, to hit a lady in the face".* (p. 475-476) Marea forță expresivă a celor câteva răbufniri pe care i le-a permis dramaturgul ne lasă cu regretul că acest personaj nu a fost lăsat să se releve pe deplin, să dea întreaga măsură a capacității sale.

Gramatical, Rummy Mitchens pare mai bine înzestrată cu particularități idiosincratice, dar ne vom rezuma să dăm un singur exemplu pentru fiecare abatere semnificativă de la normele limbii literare. Remarcăm în primul rând utilizarea pronumelui personal în acuzativ pentru adjectivul posesiv, ceea ce constituie o altă asemănare cu Price: *"Somebody* ***me*** *(my) mother wanted me to grow up like"* (p. 471). *Them* îl înlocuiește din nou pe adjectivul demonstrativ *those*, iar între subiect și predicat apare același dezacord gramatical despre care am mai vorbit: *"****Them*** *Salvation* ***lasses is*** *dear good girls; but the better you are, the worse* ***they likes*** *to think you were before they rescued you"* (***ibid***.) În fine, *aint* este folosit ca negație la toate persoanele în cazul verbului *to be*.

Al treilea personaj cockney, Peter Shirley, provine din rândurile clasei muncitoare și a ajuns șomer ca urmare a faptului că i s-a descoperit vârsta înaintată. Apartenența sa la dialect este sugerată prin câteva cuvinte ca *pennorth* (pence worth), *stummicks* (stomachs), *beeyave* (behave), *afeerd* (afraid), *o* (of), *agen* (again), *an* (and). Îi utilizează pe *aint* numai în cazul verbului *to be;* dubla negație este prezentă și ea. Ca la personajele anterioare, pronumele personal în acuzativ primește și funcția de adjectiv posesiv. Dezacordul dintre persoana verbului și subiect este ultima caracteristică gramaticală demnă de semnalat. Utilizarea argoului pentru a marca apartenența la grup nu este evidentă ca la alte personaje. Sub influența unei emoții el este însă prezent, de exemplu *"****Chucked out*** *(dismissed) two months ago because I was too old"* (p. 474). Mai interesant este însă faptul că vorbirea sa poate să strălucească, atunci când dramaturgul îi permite, prin fapte pitorești de limbă, ca în exemplele: *"Teetotaller. Never out of job before. Good worker.* ***And sent to the knackers like an old horse***" (***ibid***.), sau *"He'll convert*

your head into a mashed potato" (p.475). Peter Shirley ne lasă cu impresia că, din punct de vedere lingvistic, Shaw l-a înzestrat cu mult mai puțin decât ar fi meritat. Probabil însă că în armonia generală a piesei, Peter Shirley și Rummy Mitchens au o pondere bine cântărită de dramaturg, oferind termenul de contrast, atât de necesar vieții comediei, cu Bill Walker.

Prin întregul său comportament, Bill Walker este cel mai violent dintre personajele dialectale ale lui G.B.Shaw. Violența sa este de natură huliganică și se pare că Shaw a avut nevoie de un astfel de personaj pentru a întregi imaginea lumii în care lucrează Barbara în calitatea sa de maior al Armatei Salvării. Probabil că fără un astfel de personaj această lume ar fi părut idilică. Este evident faptul că acest caracter dickensian nu face parte dintre personajele îndrăgite de dramaturg, ci mai degrabă din categoria acelora în care intră Lickcheese și Burgess. Din punctul de vedere al fonologiei cockney, Bill Walker este personajul cel mai apropiat de vorbirea lui Drinkwater, fără a fi însă înzestrat cu talentul și inteligența naturală a acestuia și fără a cunoaște arta disimulării vorbirii. Este un Drinkwater golit de tot ceea ce-l făcea interesant, un personaj care ne lipsește de bucuria de a constata că slăbiciunile sunt omenești.

Este evident că pentru a-i sugera vorbirea în mod cât mai amănunțit, Shaw a făcut eforturi mari, iar numărul de exemple oferit de text depășește cu mult posibilitățile convenabile de citare, ceea ce va impune o reducere substanțială a acestora.

Fonemul /h/ nu apare în cuvintele care încep în mod normal cu vocale, în schimb eliziunea sa, în situațiile în care este prezent în engleza literară, este frecventă: *ear* (hear), *ends* (hands), *er* (her), *av* (have), *itt* (hit), *oo's* (who's), *ee* (he), *Ill* (Hill), *eppy* (happy), *awt* (heart), etc. Una dintre cele mai frecvente transformări este /ʌ/ care trece în /ɑ:/, de exemplu *bat* (but), *cam* (come), *ap* (up), *yang* (young), *justice* (justice), *cantry* (country), *cat* (cut), *nan* (none), *shat* (shut), etc. Atât /ɑ:/ cât și /ɔ/ devin /ɔ:/, de exemplu *stawt* (start), *cawnt* (can't), *awt* (heart), *chawge* (charge) și respectiv *Gawd* (God). Ca și în cazul personajelor cockney precedente, /e/ trece în /i/ doar în *git* (get). Fonemul /ɔ:/ se transformă în /ɑ:/ în *carse* (course). O schimbare extrem de semnificativă pentru dialectul cockney este /æ/ care trece în /e/ - *thet* (that), *beck* (back), *stend* (stand), *menn* (man), *ken* (can), *emm* (am), etc. La fel de frecventă este înlocuirea diftongului /ei/ de /ʌi/ - *witin* (waiting), *mite* (mate), *pryin* (praying), *sy* (say), *fice* (face), *mijor* (major), *wy* (way), *nime* (name), *afride* (afraid), *mike* (make), etc. Diftongul /ai/ e tran-

sformat fie în /ɔi/ - *moy* (my), *loying* (lying),[70] fie e redus la vocala /ɔ:/ - Aw (I), lawk (like), alawv (alivle), *Fairmawls* (Fairmile), *blawter* (blighter), *mawnd* (mind), *lawtawm* (lifetime). În timp ce /əu/ cedează locul lui /ʌu/ - *gowing* (going), *downt* (dont), *spowse* (suppose), alown (alone), *nowse* (nose), sau *knaow* (know), *nao* (no), *shaow* (show), /au/ este redus la /ʌ:/ - *aht* (out), *nah* (now), *Kennintahn* (Canning Town). Fonemele /iŋ/ devin /in/ - *goin* (going), *talkin* (talking), etc. Cazurile de asimilație sunt frecvente, așa că vom da numai câteva exemple: *forgimme* (forgive me), *d'ye* (do you), *selp* (so help), *wottud* (what would) sau *wiv* (with).[71] Afereza și apocopa, sugerând neglijența în vorbire apar în *stead* (instead) și respectiv în *agen* (against), *lea* (leave). Consoane excrescente sunt întâlnite în *jawr* (jaw) și *acrost* (across).

Într-un mod similar celui în care a tratat vorbirea lui Drinkwater, pentru a atrage cât mai mult atenția asupra pronunției substandard, Shaw a apelat la înlocuirea grafemelor tradiționale cu altele, capabile să creeze o astfel de sugestie. Asemenea exemple sunt *wot* (what), *enny* (any), *ennaf* (enough), *fawt* (fought) și *mawnin* (morning), sau *aold* (old), *provowk* (provoke). Rezultatele, chiar dacă sunt considerate din punct de vedere stilistic, sunt îndoielnice. Din moment ce nu marchează nici o modificare de pronunție față de cea standard, reprezintă o îngreunare inutilă a lecturii și așa destul de dificilă.

Se pare că în conturarea personajelor sale, Shaw a ținut cont de legea compensației. Celelalte personaje din ***Major Barbara*** au fost relativ sărace în particularități fonologice dialectale și au marcat apartenența lor la grupul vorbitorilor de cockney în special prin particularitățile gramaticale. Bogat în trăsăturile de care duceau lipsă celelalte personaje, Bill Walker este sărac cu cele gramaticale. Dobândesc consistență tradiționalul *aint*, întrebuințat pentru *to be*, și nu mai puțin tradiționalul *them*, folosit pentru *those*.

Utilizarea argoului prezintă un interes relativ scăzut; el trădează destul de puțin din lumea sufletească a personajului: *"Wot good are you, you aold palsy* ***mag*** *(fool)?"* (p. 473), sau *"An eah Aw emm, talkin to a rotten aold* ***blawter*** *(blighter - chap) like you sted o givin her wot for"* (***ibid.***)

70) Cf. W. Matthews, ***op. cit.***, p. 79

71) Despre ultima trăsătură G.L.Brook scrie: *"The pronunciation [wiv] for* ***with*** *is especially common in Cockney, but it is not confined to that dialect".* (***ibid.***, p. 97)

Cele patru personaje cockney ale piesei se completează reciproc în acțiunea de a sugera lumea în care se desfășoară activitatea maiorului Barbara în cadrul Armatei Salvării. Prin intermediul lor vedem această armată prin prisma acelora care sunt, după părerea Barbarei, beneficiarii săi, o perspectivă absolut necesară după cea oferită de eroina principală în primul act al piesei. Cele două unghiuri de vedere, între care există discrepanțe marcante, vor fi completate ulterior de Undershaft. Acesta va confirma părerea enunțată de Snobby Price, ce suspecta că este ceva putred în existența Armatei Salvării, făcând expozeul marilor avantaje aduse industriașilor de către organizație. Întregul tablou, în care personajele cockney joacă un rol esențial, dobândește o pondere deosebită în piesă, oferind iluziilor Barbarei contraponderea realității. Este o realitate pe care Barbara nu o poate percepe în întregul său, pe de o parte datorită disimulării oamenilor simpli - disimulare impusă de spiritul lor de conservare și de pretențiile de convertire a organizației - iar pe de alta ca urmare a faptului că Barbara nu cunoaște încă marile interese ale industriașilor de a contribui la menținerea unei astfel de supape de siguranță. Snobby Price, Rummy Mitchens și Peter Shirley au rolul de a clarifica publicului aceste idei; Bill Walker dobândește mai mult funcția de a feri piesa de sugestia iluziei unei lumi în care munca Barbarei ar fi cu totul lipsită de dificultăți.

Sub aspectul realizării artistice, cel mai bine realizat ne pare Snobby Price, un personaj cu adevărat complex. Deși răspunde funcției pentru care a fost creat, Bill Walker este lipsit de acele calități care fac personajele dialectale ale lui Shaw atât de interesante.

3.6. *Pygmalion*

Pygmalion este, fără îndoială, una din capodoperele dramaturgiei shaviene. Este o operă de sinteză, pentru care dramaturgul s-a pregătit ani îndelungați, creionând portretele multor personaje dialectale, unele extrem de reușite, altele mai puțin inspirate. Comedia constituie în același timp o operă de o mare noutate pentru creația sa prin modul în care sunt îmbinate diferitele planuri și motive ale dramaturgiei din prima perioadă de activitate dramatică. ***Pygmalion*** este o adevărată operă clasică, căci ea se bazează pe armonie. Mulți, chiar foarte mulți cercetători au abordat în studiile lor această piesă.

Aproape toți au dorit să stabilească acel ***primus inter pares*** menit să ofere cheia cea mai potrivită înțelegerii și l-au găsit fie în unul fie în altul din aspectele piesei. De fiecare dată când s-a făcut o astfel de încercare, în ciuda zecilor de argumente justificate, un astfel de punct de vedere a fost într-un fel sortit eșecului. În această comedie de un echilibru perfect, un astfel de ***primus inter pares*** nu există, este o iluzie pe care a hrănit-o însuși dramaturgul, atunci când a afirmat în prefața la piesă că *"It is so intensely and deliberately didactic, and its subject is esteemed so dry, that I delight in throwing it at the heads of the wiseacres who repeat the parrot cry that art should never be didactic. It goes to prove my contention that art should never be anything else".*[72] Într-un studiu anterior pe care l-am dedicat piesei,[73] am încercat să arătăm că ea trebuie urmărită pe patru planuri. Primul este didactic și științific: este problema foneticii. Al doilea este altoit pe primul și este cel al unui mit inversat; al treilea este social. Al patrulea este legat de structura dramatică și privește metoda shaviană de a pune în lumină primele trei. Vom relua din acest studiu doar câteva aspecte, pe care vom încerca să le îmbogățim în lumina tematicii acestei monografii, cu tot regretul că o astfel de abordare va sărăci implicit marea complexitate a operei, prin aducerea în prim plan doar a uneia dintre aceste probleme.

Un cercetător autorizat al acestei piese, Nigel Alexander, spune: *"Shaw regarded phonetics and the proper pronunciation of the English language as a serious instrument of social change and, at his death, left money to finance research into phonetics and for the development of a proper phonetic alphabet for English. Shaw, that is to say, had serious and important views about this question and made use of them in his play. The idea that speech and accent is one of the great class barriers is certainly one of the important ideas of this play. It would, however, be a mistake to suppose that it is necessary to read and understand Shaw's views on phonetics in order to understand* ***Pygmalion****...The importance of phonetics is only the most obvious, not the most vital, idea in the play.* ***Pygmalion*** *can hardly be called a play that expresses any very accurate or particularly profound ideas about the study of the English language. It does, however, make use of some fairly simple ideas about the English language in order to make some very accurate observations about the nature of English society, and it asks a number of questions about the relations that exist between individuals in such a society which are both important and profound. Shaw can be seen making use of simple ideas about language in order to ask difficult questions about human beings at the beginning of the second Act".*[74]

Problemele limbii abordate de Shaw nu ni se par la fel de simple ca în viziunea lui Nigel Alexander. Analiza piesei justifică considerarea operei ca o expoziție complexă a temei limbii și vorbirii, temă care devine "de sine stătătoare" în aceeași manieră în care dobândise viață proprie în ***Back to Methuselah.*** Ponderea deosebită a acestei teme este remarcată de John Mills: *"Despite the fact the this Pygmalion-Galatea "romance" probably contains the bulk of the play's interest, the fact that this particular* ***Pygmalion*** *is a speech teacher and his Galatea a cockney badly in need of his ministrations, is not a matter of complete indifference. To a significant degree, the play is* ***about*** *speech in the same way and at the same time that it is about a certain male-female conflict. One of the dramatic questions which claims our attention as we follow the play is whether or not Higgins, by radically transforming Eliza's speech, will succed in his scheme to "pass /her/ off as a duchess at an ambassador's garden party". Aware of this plan, we view the various stages with emotionalized anticipation - hoping that it will succeed and fearing that it will not - after the usual manner of following a fictional intrigue".*[75]

Motivul transformării stă la baza multora din temele dramaturgului. Acest motiv este factorul care dinamizează tema limbii și vorbirii. În ***Back to Mathuselah,*** de exemplu, ne întrebăm în prima parte cum vor ajunge oamenii să parcurgă drumul de la limbajul concret, care ogîndește un anumit stadiu din evoluția societății, la limbajul abstract,

72 George Bernard Shaw, ***Preface to Pygmalion*** in ***The Complete Prefaces of Bernard Shaw***, p. 809

73 Horia Hulban, ***Notes on Style and Substance in Shaw's "Pygmalion"***, în "Analele științifice ale Universității <<Al. I. Cuza>> din Iași", (Serie nouă), Secțiunea III, e, Lingvistică, tomul XVIII, 1972, p. 127-135

74 Nigel Alexander, ***A Critical Commentary on Bernard Shaw's "Arms and the Man" and "[illegible]"***, London, Macmillan, 1968, p. 59-60

75 John A. Mills, ***op. cit.***, p. 57

caracteristic unui stadiu de dezvoltare superior. În aceeași pentalogie, în *Tragedy of an Elderly Gentleman*, urmăream plini de emoție ce se va întâmpla cu Bătrânul Gentleman și ne întrebam dacă va reuși să învețe nu numai limbajul supraoamenilor, ci să devină în mod esențial un om nou, înțelegând necesitatea evoluției, a cărei expresie era limbajul respectiv[76]. O asemenea abordare a temei limbii și vorbirii a devenit, în modul acesta un element component al intrigii, indisolubil legat de ceea ce se întâmplă în piesă. Situația este similară în ***Pygmalion***. Eliza Doolittle ajunge nu numai să stăpânească un nou tip de limbaj, ci devine un om nou în trăsăturile sale cele mai definitorii. Din florăreasa care nu-și pune alte probleme decât să-și câștige existența zilnică, timorată de frica că într-o zi cineva o va da pe mâna poliției, ea devine o ființă umană care își descoperă întreaga frumusețe sufletească, aspirând la dezvoltarea deplină a întregii sale personalități. Dar calea pe care va trebui să o străbată pentru a ajunge aici este drumul greu și spinos al însușirii unui nou limbaj, iar învingerea tuturor greutăților și, în final, reușita sa îi vor da încrederea necesară în forțele proprii, asigurându-i independența, eliberarea de sub imperiul fricii, credința în forța sa de a înlătura toate piedicile viitoare.

De ce este Eliza un personaj cockney și nu irlandeză, ca Shaw, scoțiană, sau de ce nu aparține oricărui alt dialect? Doar pentru că Shaw putea fi numit "*mad on the subject of Cockney dialects*"[77] așa cum îl considera Nepommuck pe Higgins? În primul rând pentru că piesa lui Shaw este o piesă socială, iar Cockney English nu este numai un dialect regional, ci și unul de clasă. În *Preface*, Shaw nota că vorbirea oamenilor "*cut them off from all high employment*".[78] Eliza s-a născut în "cloacă" și a fost crescută acolo: ca rezultat ea este reprezentanta unui dialect social, de clasă. Pentru a o scoate din starea sa, Higgins trebuie să o învețe "*a new language*", un lucru care apare ca "*neither impossible,*

76) Cf. Horia Hulban, ***George Bernard Shaw, O filosofie a limbajului***, Graphix, Fundația Academică "Petre Andrei", Iași, 1992, pp. 26-38

77) Vom folosi în continuare pentru trimiterile bibliografice ediția standard a operelor dramatice ale lui G. B. Shaw cea mai recentă ediție care redă versiunea din 1912 a piesei. Vom face excepție atunci când ne vom referi la versiunea din 1941 a piesei, în care Shaw introduce scene noi în actul al doilea și al treilea, scene ce cuprind lecțiile de fonetică ale lui Higgins și cea de la "the Embassy Garden Party", de care nu putem face abstracție în discutarea temei propuse. În acest caz citatele vor fi date după volumul Shaw, Bernard, ***Pygmalion, A Romance in Five Acts,*** Penguin Books, 1941. Citatul anterior se găsește în aceasta versiune adaugata, la p. 98

78) George Bernard Shaw, ***op. cit.***, p. 809

nor uncommon", dar care "*has to be done scientifically, or the last state of the aspirant may be worse than the first. An honest and natural slum dialect is more tolerable than the attempt of a phonetically untaught to imitate the vulgar dialect of the golf club.*"[79] Ceea ce Shaw afirmă de data aceasta teoretic își găsește întruchiparea artistică în piesele anterioare pe care le-am analizat. Este suficient să ne gândim la Burgess și Drinkwater pentru a vedea rezultatul comic al încercării de a împrumuta un limbaj străin, care rămâne neasimilat și intră în contradicție cu trăsăturile cele mai definitorii ale limbajului cockney, particularitățile sale fonologice și gramaticale. Dar tocmai personajele amintite dovedesc că oamenii, indiferent de rezultatul practic al încercării lor, pot aspira, din diferite motive, să depășească limitele codului în care au fost crescuți. Dramaturgia lui Shaw pregătise terenul pentru apariția Elizei, în calitatea sa de personaj care își va schimba cu totul codul. Prin ***Candida*** și ***Captain Brassbound's Conversion*** Shaw a demonstrat însă că premisele de la care au pornit eroii amintiți nu sunt capabile să asigure realizarea acestei schimbări și că singura condiție care o face posibilă este educația. Straker a dovedit validitatea acestui punct de vedere. Pe Straker nu l-am putut cunoaște însă în anii când era un autentic vorbitor cockney și nici nu am putut asista la procesul transformării sale. Eliza Doolittle este deci o noutate și în această privință.

Transformarea limbajului este însă strâns legată de schimbarea mediului social, iar aceasta implică stabilirea de noi relații sociale între vorbitor și clasele al căror limbaj l-a asimilat. În analiza făcută piesei ***Pygmalion***, Martin Dolch consideră că "*If a social rise depends largely on the accent of a person which can be taught by science of phonetics, the class distinctions must be regarded as artificial and meaningless... In teaching her to talk like a duchess Higgins enables her to secure proper treatment.*"[80] Felul în care pune Martin Dolch problema falsifică nu numai cauzele barierelor și distincțiilor de clasă, dar și felul în care Shaw însuși consideră problema în piesă. Doamna Higgins este conștientă că Eliza nu va fi niciodată tratată ca o ducesă, căci nu are venitul unei ducese: "*... the difference between a lady and a flower girl is not how she behaves but how she is treated*" (**P.**, p. 746). Nici chiar

79) ***Ibidem***

80) Martin Dolch, ***Pygmalion***, în ***Insight II, Analyses of Modern British Literature***, Hirschgraben-Verlag, Frankfurt am Main, 1965, p. 323

Higgins nu poate găsi pentru eroină ceva mai bun decât o florărie. Doar căsătoria Elizei cu Freddy l-ar putea rezolva problema. Soluția rămâne excepțională. O privește pe Eliza personal și nu "the gutter". În același fel, îmbogățirea lui Doolittle privește propria sa persoană și familie: îl face "respectabil" și "domn", dar acest fapt nu șterge contradicțiile dintre clasa socială din care provine și cea în care a intrat.

Structura dramatică a versiunii originale evidențiază cele trei aspecte principale ale piesei: cel didactico-științific, concretizat prin discuțiile despre problemele foneticii limbii engleze, cel al mitului Galatea-Pygmalion, al treilea fiind cel al implicațiilor sociale. Primul act al piesei este un fel de prolog. El atrage atenția asupra importanței foneticii, făcând educația auditoriului în modul artistic specific în care Shaw considera că trebuie predate științele, singurul capabil de a le face interesante pentru masele largi. Oamenilor li se atrage atenția asupra diferențelor dialectale ale limbii și asupra faptului că este de datoria lor să-și stăpânească limba maternă; aceasta se poate realiza științific cu ajutorul foneticii. Personajele piesei sunt prezentate auditoriului, sunt date informații asupra apartenenței de clasă, calității profesionale și asupra psihologiei lor. Viitoarea dezvoltare a intrigii este pregătită. Eliza își dă seama că ar putea trăi o altă viață; Higgins face cunoscut că *"in three months I could pass that girl off as a duchess at an ambassador's garden party. I could even get her a place as lady's maid or shop assistant, which requires better English."* (p. 720)

Actul al doilea și al treilea privesc educația Elizei. În versiunea originală nu suntem martorii educației înseși, dar ea este permanent sugerată. O vedem însă pe Eliza doritoare să învețe, crezând că își poate permite să plătească pentru aceasta; domnul Doolittle cere bani pentru a accepta educația fiicei sale, iar cei doi foneticieni sunt gata să înceapă experimentul. Apariția Elizei la sfârșitul actului al II-lea în kimonoul japonez sugerează începutul acestei schimbări. Între actul al II-lea și al III-lea are loc educarea Elizei, cu rezultate evidente în actul al III-lea. În versiunea ulterioară a piesei există un tablou pe care dramaturgul îl dedică acestui proces, tablou în care Higgins expune multe din părerile lingvistice ale lui Shaw. Versiunea cinematografică a piesei ***Pygmalion***, bazată pe scenariul lui Shaw, iar mai târziu opereta ***My Fair Lady*** de Alan Jay Lerner și Frederick Loewe fac din această scenă cea mai eficace propagandă în favoarea foneticii.

Actul al III-lea aduce primele succese ale Elizei și ale lui Higgins, cu ocazia zilei de primire a doamnei Higgins. Eliza este încă imperfectă, dar poate deja trece drept o doamnă din înalta societate. Știe cum să

spună, dar nu știe ce să spună, exceptând câteva teme de conversație curentă: vreme, sănătate. Ea încearcă cinstit să facă ceea ce i s-a cerut de către Higgins, dar conversația sa depășește limitele impuse de profesorul său. Munca lui Higgins și Pickering nu s-a sfârșit însă, deși nimeni nu recunoaște în tânăra și frumoasa domnișoară pe florăreasa pe care o întâlniseră în prolog. Triumful final al Elizei ca "ducesă" are loc în intervalul dintre actul al II-lea și al IV-lea. Auditoriul nu-l poate urmări, deși este punctul culminant al acțiunii exterioare. Schimbarea Elizei nu a fost însă desăvârșită. Ea trebuie să crească, să devină o persoană independentă. Scena recepției la ambasador ar fi putut sugera că împlinirea eroinei a fost atinsă. Dar creșterea Elizei începe acum, când trebuie să reflecteze asupra propriului său viitor. Înainte de a fi transformată într-o "doamnă", tânăra fată vindea flori, dar nu se vindea pe ea. După această schimbare nu mai are de vândut nimic altceva.

În manuscrisul autograf ***Pygmalion, A Scenario by Bernard Shaw*** cercetat de noi în The British Museum,[81] scena recepției din casa ambasadorului apare, dar construcția ei este de manieră dacă nu să estompeze importanța acestei victorii, care ar fi putut duce la considerarea problemei dezvoltării Elizei ca soluționată, atunci să nu o exagereze. În această scenă a scenariului, Eliza apare îmbrăcată strălucitor, însoțită de Higgins și Pickering, devenind parte integrantă din societatea invitaților la recepție, dar nu rostește nici un cuvânt. Se sugerează astfel amplificarea primei izbânzi avută în casa doamnei Higgins, dar de auzit nu o auzim, întrucât Eliza nu este încă ea însăși. Ea mai are față de propria sa ființă datoria de a deveni o persoană independentă. Acțiunea internă se va putea dezvolta, însă, de aici înainte, din plin, pe baza soluționării celei externe. Odată "ducesă", Eliza își va putea concentra toate resursele spirituale pentru a deveni o femeie independentă.

Intenția inițială a lui Shaw, de a nu da o pondere mai mare în film acestei scene s-a schimbat pe parcurs, filmul realizat atunci depășind liniile scenariului consultat de noi. Scena recepției din casa ambasadorului va fi extinsă, cu întreaga intrigă legată de Nepommuck, care o identifică pe Eliza ca o prințesă maghiară, scenă care va fi adăugată de Shaw piesei în versiunea revăzută din 1941. De aici trebuie să tragem concluzia că mai există încă un manuscris pentru același scenariu de

81) Bernard Shaw, ***op.cit.***, No. of MS. 50628, No. of Folios 35

film sau un adaos la manuscrisul consultat de noi, care a stat la baza versiunii din 1941 și pe care nu l-am putut identifica în cadrul fondului pus la dispoziția cercetătorilor de The British Museum.

Noua variantă a scenariului și a piesei demonstrează însă cât de mare a fost interesul dramaturgului pentru problemele fonetice, de dragul cărora a sacrificat concepția originală, care stă la baza variantei standard. Modificările aduse de noua variantă au atras nemulțumirea teatrologilor; în acest sens citām ca fiind deosebit de semnificative observațiile lui Eric Bentley, unul din cei mai importanți cercetători contemporani ai operei lui G.B.Shaw: *"**Pygmalion** is a singularly elegant structure. If again we call Act I the prologue, the play falls into two parts of two Acts apiece. Both parts are Pygmalion myths. In the first a duchess is made out of a flower girl. In the second a woman is made out of a duchess. Since these two parts are the main, inner action the omission of the climax of the outer action - the ambassador's reception - will seem particularly discreet, economical and dramatic. The movie version of **Pygmalion** was not the richer for its inclusion. To include a climax that is no climax only blurs the outline of the play. **Pygmalion** is essentially theatrical in construction. It is built in chunks, two by two. The fluidity of the screen is quite inappropriate to it. On the screen, as in the novel, a development of character naturally occurs gradually and smoothly. Natasha in **War and Peace** passes imperceptibly from girlhood to womanhood; Eliza in **Pygmalion** proceeds in dramatically marked stages - one, two, three, four, Act by Act. Perhaps we never realized before the Shaw movies how utterly "of the theatre" the Shaw plays are."*[82]

Actul al IV-lea nu este o discuție a ceea ce s-a întâmplat, ci a ceea ce se va întâmpla ca rezultat al evenimentelor precedente. Nu este o concluzie, ci o fereastră deschisă spre viitor. Ultimul act este confruntarea Elizei cu Higgins. Acesta pretinde că a creat-o pe Eliza, că toate gândurile și cuvintele ei sunt ale sale, dar Eliza se simte obligată colonelului Pickering, căci el este acela care a învățat-o cum să se comporte. Este de asemenea actul în care Eliza ia hotărârea să devină independentă. Punctul culminant al acțiunii este atins atunci când ea reușește să-și impună propriile idei în fața lui Higgins, acesta fiind obligat să-i recunoască forța, independența și drepturile egale.

82) Eric Bentley, ***Bernard Shaw***, London, 1950, p. 146-147

Tratând viața reală și nu falsurile convenționale, Shaw a rupt încă o dată cu tradiția literară contemporană lui și a luat atitudine față de critica oficială, oglindă a gustului unei bune părți a obișnuitului public teatral. Shaw, care întreaga sa viață a luptat pentru a aduce pe scenă *"/the/ excellence of execution, distincion of style and delicacy of judgement"*,[83] a considerat că respingerea limbii vii și înlocuirea ei cu pure abstracțiuni poate distruge caracterul social al unei opere literare. Limba populară își are dreptul ei de existență în dramă alături de limba literară, datorită funcției ei sociale. Problema este clarificată de Shaw într-o scrisoare către poetul, dramaturgul și editorul William Ernest Henley, în care scrie: *"I am a writer of English and not of grammar. If the grammarian cannot square his pedantries with my English, why, so much the worse for his pedantries... I write as men speak."* Această calitate a scrisului său imprimă ceea ce el numea "the social character of my prose."[84] Rezultatul atitudinii lui Shaw a fost acela că engleza dialectală a Elizei a apărut "so *unexpected from the lips of a great actress who had never before uttered an unrefined word on the stage that the effect was electrical. The worst critics wrote as if the expletive were the whole play... A most violent and exceedingly silly controversy in the press only fed the fire of popular enthusiasm for the play. Shaw, the salamander, reveled in the fiery atmosphere."*[85]

Shaw a folosit în **Pygmalion** vorbirea dialectală pentru a face auditoriul conștient de existența diferențelor dialectale și a făcut-o în mod artistic, bazând structura dramatică a piesei pe legătura dintre folosirea dialectului și viața comediei. În **Pygmalion** elementele comice, dialectale și sociale se întregesc în expunerea creșterii Elizei. Mijloacele stilistice folosite de Shaw depind de fiecare din ele luate aparte și de felul în care se întrepătrund.

Primul act al piesei debutează prin opoziția marcată stilistic a diferitelor nivele ale aspectului neformal al englezei. Subdiviziunile lui pot fi distinse în felul în care este folosit de către personaje sau grupe de personaje. Engleza literară și colocvial familială este folosită de the Note Taker (Higgins), the Gentleman (Pickering), the Mother (Mrs. Eynsford Hill), the Daughter (Clara) și Freddy, în timp ce the Flower Girl (Eliza), the Bystander, the Sarcastic Bystander și ceilalți trecători

83) George Bernard Shaw, ***Collected Letters 1874-1897***, p. 639
84) ***Ibid.***, p. 252
85) Archibald Henderson, ***op.cit.***, p. 565-566

folosesc vorbirea colocvial populară, ce constă în combinații diferite de vorbire argotică, dialectală și agramată. Se poate face distincție între vorbirea diferitelor personaje aparținând fiecăreia din cele două grupe, pe linia stabilirii unor trăsături idiosincratice, un element cu care Shaw ne-a obișnuit din piesele precedente. După Higgins, toți eroii primului act sunt purtătorii unor particularități dialectale delimitate destul de strict: the Flower Girl s-a născut în Lisson Grove, the Bystander la Selsey, the Sarcastic Bystander la Hoxton, the Gentleman amestecă particularitățile fonologice ale locurilor unde a trăit, din Harrow, Cheltenham, cambridge și India, the Daughter are particularitățile din Earlscourt, iar the Mother pe cele din Epsom. Ceea ce face Higgins este geografie lingvistică, dar realizările sale depășesc cu mult posibilitățile reale ale dialectologiei actuale. După afirmația sa, *"I can place any man within six miles. I can place him within two miles in London. Sometimes within two streets"* (p.719). Piesa lui Shaw este departe de a fi o seacă lecție de fonetică care, oricât de instructivă, ar putea plictisi auditoriul. ea are toate elementele de amuzament ale veritabilei comedii. Comedia se naște din felul în care vorbesc personajele: din tonul lipsit de formalism al declarațiilor lor, din sinteza liberă, expresiile colocviale și argotice. Ele reflectă atât educația, cât și capacitatea emotivă, determinată de felul lor propriu de a percepe realitatea, de situația specială prin care trec. Oamenii îl consideră pe the Note Taker drept spion și sunt șocați de faptul că știe de unde se trag; cu greu pot crede că aceasta se poate face cu ajutorul foneticii. Atitudinea lor de ostilitate i-a fost probabil inspirată lui Shaw de bine-cunoscuta reținere a informatorilor din anchetele dialectale, extrem de prevăzători în ceea ce declară anchetatorilor, de teamă ca cele spuse să nu se întoarcă împotriva lor.

Un tratament cu totul nou dobândește în piesă și așa-numitul *"eye-dialect"*. De unde în cazul pieselor anterioare acest sistem de ortografie quasi-fonetică dobândise o întrebuințare constantă în vederea sugerării pronunției dialectale, sau pentru sugerarea unor particularități substandard, în ***Pygmalion*** dramaturgul îl folosește numai în cazul Elizei Doolittle și numai la începutul piesei. Când Freddy izbește coșul cu flori din mâna florăresei, ea i se adresează: *"Nah then, Freddy: look wh'y gowing, deah"* și apoi *"Theres menners f'yer ! Te-oo banches o voylets trod into the mad"* (p. 716) pentru *"Now then, Freddy: look where you're going, dear", "There's manners for you! Two bunches of violets trod into the mud"*. După o singură replică redată

în același sistem, dramaturgul renunță, scriind în indicațiile sale scenice: ***"Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London"*** (***ibid.***). Originalitatea soluției alese constă în faptul că scriitorul se hotărăște de data aceasta doar să sugereze vorbirea dialectală, lăsând actriței responsabilitatea de a da replicilor particularitățile pronunției cockney. Sistemul inițial va fi folosit doar ca un tip special de scriere fonologică, pentru a sugera că Eliza continuă să vorbească în același fel. Cuvintele ei sunt redate în piesă ca *"So cheer up, Captain; and buy a flower off a poor girl"* (p. 717), în timp ce the Note Taker citește reproducând pronunția sa exactă: *"Cheer ap, Keptin; n' baw ya flahr orf a pore gel"* (p. 718).

În varianta revăzută din 1941, Shaw introduce simbolul /ə/, pe care îl explică în prefața adăugită a piesei ***Pygmalion*** din același an, în felul următor: *"In the dialogue an e upside down indicates the indefinite vowel, sometimes called obscure or neutral, for which, though it is one of the commonest sounds in English speech, our wretched alphabet has no letter."*[86]

În urma acestei inovații, primele două replici ale Elizei sunt transcrise în felul în care urmează:

THE FLOWER GIRL: Nah then, Freddy: look yh'y' gowin, deah.
FREDDY: Sorry */He rushes off/*
THE FLOWER GIRL: */Picking up her scattered flowers and replacing them in the basket/* Theres manners f'yer! Tə-oo banches o voylets trod into the mad.[87]

THE FLOWER GIRL: Ow, eez, yə-ooa san, is e? Wal, fewd dan y'də-ooty bawms a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy athaht pying. Will ye-oo py me f'them? */Here, with apologies, this desperate attempt to represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London/*.[88]

Insistăm pentru moment asupra variantei revăzute a piesei, întrucât ea ne furnizează date suplimentare referitoare la problema fonetică.

86) Bernard Shaw, ***Pygmalion***, Penguin Books, 1941, p. XI
87) ***Ibid.***, p. 15
88) ***Ibid.***, p. 16

Aceste date aprofundează unele preocupări vechi ale dramaturgului. Selectăm din această versiune un fragment pe care îl considerăm deosebit de important pentru modul în care Shaw a prelucrat artistic observațiile sale referitoare la pronunția limbii engleze:

HIGGINS: Say your alphabet.

LIZA: I know my alphabet. Do you think I know nothing? I dont need to be taught like a child.

HIGGINS: */thundering/* Say your alphabet.

PICKERING: Say it, Miss Doolittle. You will understand presently. Do what he tells you; and let him teach you on his own way.

LIZA: Oh well, if you put it like that - Ahyee, bəyee, cəyee, dəyee.-

HIGGINS: */with a roar of a wounded lion/* Stop. Listen to this, Pickering. This is what we pay for as elementary education. This unfortunate animal has been locked up for nine years in school at our expense to teach her to speak and read the language of Shakespear and Milton. And the result is Ahyee, Bə-yee, Cə-yee, Dəa-yee /To Eliza/ Say A, B, C, D

LIZA: But I'm, sayin it. Ahyee, B yee, C yee-

HIGGINS: Stop. Say a cup of tea.

LIZA: A cappətə-ee

HIGGINS: Put your tongue forward until it squeezes against the top of your lower teeth. Now say cup.

LIZA: C-c-c- I cant. C-Cup.

PICKERING: Good. Splendid, Miss Doolittle.

HIGGINS: By Jupiter, she's done it at the first shot. Pickering: we shall make a duchess of her. */To Eliza/* Now do you think you could possibly say tea? Not təyee, mind: if you ever say bə-yee, cə-yee, də-yee again you shall be dragged round the room three times by the hair of your head. */Fortissimo?/* T, T, T, T.

LIZA: */weeping/* I cant hear no difference cep that it sounds more genteel-like when you say it.

HIGGINS: Well, if you can hear that difference, what the devil are you crying for? Pickering: give her a chocolate.[89]

Originea acestei scene, de un spirit comedic autentic, o putem găsi într-o scrisoare pe care Shaw a adresat-o ziarului "The Times" în 1906,

89) ***Ibid.***, p. 66

deci șase ani înaintea primei versiuni a piesei și 36 de ani înainte ca ideea să-și găsească expresia artistică în dramaturgie[90]: *"The worst of it is that this want of conscience in spelling has led to anarchy and indifference in the interpretation of spelling. London children are deliberately taught to speak hideously by teachers who speak that way themselves. I have passed a public elementary school and heard a class of children chorusing the alphabet as follows: "I, ber-ee, Ser-ee, Der-ee, Er-ee, Aff, Jer-ee, Iche, Awy, Ji, Ki, Al, Am, An, Ow, Per-ee, Kioo, Aw, Ass, Ter-ee, Yer-ee, Ver-ee, Dabblyew, Ax, Wa-eey, Zed". Already the Westend and Oxford have acquired more than half this horrible pronunciation, and they will soon acquire it completely. They are lulled into a false security by the fact that the coarsely nasal resonance of the costermonger distinguishes him socially from the Oxford graduate in spite of the identity of the mispronunciation."*[91]

În ciuda introducerii unui simbol suplimentar ,ə, menit să facă scrierea engleză mai fonemică, redarea vorbirii Elizei se face cu ajutorul ortografiei tradiționale, acest simbol, ca și elementul ce ține de "eye-dialect", grafemul *yee* apărând numai în cazul indicării pronunției literelor alfabetului, sau pentru a atrage atenția asupra pronunției exacte a eroinei în expresia "a cup of tea". Toate celelalte particularități dialectale, asupra cărora nu se concentrează în momentul respectiv atenția profesorului Higgins, rămân neindicate, fiind deci la latitudinea actriței gradul de marcare în cadrul scenei respective. Pentru actorul și regizorul atent, ca și pentru toți acei interesați să identifice particularitățile idiosincratice ale Elizei, există cel puțin elementele de bază necesare acestei identificări. În speță, ele sunt furnizate de primele două replici

90) Importanța excepțională a citatului următor este comentată de W. Matthews în felul următor: *"The diphthongs which Cockneys use instead of long ee and long oo, by introducing a slight er-glide before the normal sound, are not represented in any of the early documents or indeed in modern Cockney literature. It is a testimony to the originality of Shaw's observation of the dialect that he was the only writer to notice these Cockneyisms. The earliest evidence of their existence that I have found is Shaw's description of the Cockney alphabet he heard passing a London elementary school..."* (***op. cit.***, p. 161). Prin această observație., Shaw "datează" practic vorbirea personajelor sale, așa cum demonstrează o altă remarcă a lui Matthews: *"Very few of the pronunciations which characterise the dialect now are recent developments. The only important changes in recent decades have been the diphthongisation of long ee and long oo..."* (***ibid.***, p. 179)

91) George Bernard Shaw, ***The Simplified Spelling Proposals, To the Editor of the Times,*** în ***George Bernard Shaw on Language,*** p. 35-36

ale Elizei, de transcrierea făcută de Higgins pronunției florăresei și de ortografia altor câteva cuvinte din replicile eroinei, răsfirate în primele două acte. Aceste trăsături idiosincratice pe care am încercat să le depistăm sunt: /æ/ trece în /e/- *menneres* (manners), *keptin* (captain)- /ʌ/ devine /ɑ/- *banches* (bunches), *mad* (mud), *san* (sun), *ran* (run)- /ɔ:/ cedează locul lui /e/- *gel* (girl). Și în cazul diftongilor sau triftongilor asistăm la schimbări deja cunoscute de la alte personaje, dar important este faptul că Eliza are propriul său set de transformări caracteristice: /ei/ trece în /ʌi/- *pyin* (paying), /au/ trece în /ʌ:/- *nah* (now), *flahr* (flower), /iə/ devine /ia/- *deah* (dear), /aiə/ trece în /ɔi/- *voylets* (violets), /uə/ trece în /ɔ:/- *p:re* (poor). Un număr relativ mic de exemple sunt furnizate și pentru marcarea particularităților de pronunție pe care Higgins le consideră derivate din neînvățarea corespunzătoare a alfabetului: pronunțarea unui /ə/ excrescent după consoane, de exemplu *de-ooty* (duty) [dəu:ti], *te-oo* (two) [təu:], *ye-ooa* (your) [jəu:ə].[92] Celelalte particularități intră din nou în domeniul binecunoscutului: /h/ nu este pronunțat atunci când în pronunția literară urmează după el o vocală, de exemplu *eez* (he's), iar /iŋ/ devine /in/- *pyin* (paying), *hollerin* (hollering). Afereza apare în *n'* (and), iar apocopa în *agen* (against). Exemple de asimilație sunt *wh'y'gowin* (where you're going), *f'yer* (for you), *y'de-ooty* (yor duty) sau *dunno* (do not know), *whood* (who would).

Primul act al piesei furnizează multe exemple de vorbire substandard și argotică, ceea ce prezintă o mare importanță pentru încadrarea vorbirii Elizei într-un ansamblu structurat de limbaj dialectal cu un puternic caracter de clasă. O astfel de încadrare apare ca o necesitate internă a piesei, furnizând elementele absolut necesare sublinierii caracterului social al limbii. Aceste forme sunt folosite de către trecători în aceeași măsură ca de Eliza. În propoziția rostită de the Bystander *"He wont get no cab not until half-past eleven, missus"* (p. 716), formele agramate predomină: *no* este folosit pentru *any*, iar *not* este întrebuințat în plus. Pronunția dialectală *missus* este de asemenea întâlnită. Sunt folosite multe cuvinte colocviale și argotice, alături de alte particularități ale vorbirii colocviale. De exemplu, același personaj spune: *"Theres a bloke here taking down every blessed word youre saying."* (p. 717). *Bloke* este argou pentru *fellow*; *blessed* își pierde sensul

92 Trăsătura este remarcată și de E. Sivertsen (*op. cit.*, p. 161)

denoțional, dobândind în schimb o funcție de intensificare. În altă replică, the Bystander spune: *"She thought you was a copper's nark, sir."* (p. 718). *Wes* este utilizat în locul lui *were*, dar *a copper's nark* este argou pentru *informer*. Un om din mulțime spune: *"Hear him tell the toff where he come from?"* (p. 719): *tell* și *come* sunt forme agramate pentru *telling* și *comes*, iar *toff* este argou pentru *an important person*. Folosirea colocvialismelor, cuvintelor dialectale și argotice stabilește o anumită familiaritate între vorbitor și interlocutori. În ***Pygmalion*** trecătorii sunt aliați împotriva lui the NoteTaker, pe care îl consideră inamicul lor comun.

Mijloacele lingvistice întrebuințate de Shaw sugerează transformarea Elizei într-o "ducesă". Începutul piesei abundă în folosirea formelor substandard și dialectale. Ele individualizează vorbirea eroinei și o plasează în aria dialectului. Eliza folosește construcții negative specifice acestuia, cu duble negații de tipul: *"I dont want no balmies teaching me"* (p. 724), în care *dont* și *no* reprezintă negația dublă, *balmies* fiind argou pentru *fools*, sau de tipul *"I aint got no parents"* (*ibid*), cu *aint* (ain't) folosit pentru *have not*. Conjuncțiile disjunctive *neither... nor* sunt înlocuite cu forma *no...no* în *"I want no gold no diamonds"* (p. 725). Omisiunea verbului *to have* este de asemenea prezentă în the Present Perfect Tense, de exemplu *"I always been a good girl."* (p. 726).

Colocvialismele și cuvintele argotice abundente dau vorbirii Elizei un parfum particular încă din primul act. Ele nu sunt străine de dobândirea unor efecte comice, de exemplu *"You ought to be stffed with nails, you ought."* (p. 720). Unele din cuvintele argotice întrebuințate sunt de o circulație mai largă, de exemplu *tanner* (sixpence) în *"I can give you change for a tanner, kind lady"* (p. 717) și ca atare pot fi ușor înțelese și de outsideri, dar există și altele, care pot fi întrebuințate doar când vorbești singur sau unor oameni care te pot înțelege prin apartenența lor la o categorie socială sau profesională înrudită. Astfel, atunci când își plânge propria soartă, Eliza spune: *"Poor girl. Hard enough for her to live without being worrited and chivied."* (p. 719) *Chivied*, însemnând *chased around*, face parte tocmai din categoria termenilor de o mică circulație în afara grupului acelora care sunt puși în situația de a fi uneori urmăriți. Șoferul taxiului care o va duce acasă pe Eliza o înțelege de asemenea perfect pe aceasta atunci când i se adresează cu o expresie argotică nelipsită de nuanțe ironice: *"Lets see how fast you can make her hop it"* (p. 720), în care *to hop it* înseamnă *to depart quickly*.

Atunci când profesorul Higgins o duce pe Eliza în vizită la doamna Higgins, eroina este după mai multe săptămâni de muncă asiduă. Deși pronunția sa s-a îmbunătățit într-un mod cu totul remarcabil, ea utilizează încă multe cuvinte argotice de circulație redusă, nesesizând încă prea bine diferențele dintre diferitele nivele de vorbire. Eliza folosește argoul atunci când spune că după părerea sa *"... they done the old woman in"* (p. 735), iar Higgins trebuie să explice că *"To do a person in means to kill them"* (**ibid.**). Eliza încearcă din răsputeri să vorbească frumos, dar alegerea cuvintelor sale, deși foarte expresivă, rămâne particulară, de exemplu: *"On the burst* (în loc de beninning), *as you might say, from time to time* (p. 735); tatăl său *"... kept ladling* (în loc de *pouring) gin down her throat"* (**ibid.**), ș.a.m.d. Din fericire, vorbirea ei este luată drept vorbirea la modă.

Trebuie să amintim de asemenea despre efectul cu totul comic al registrului stilistic pe care se bazează limbajul Elizei atunci când vorbește despre starea vremii. Acest tip de limbaj este firesc într-un buletin meteorologic, dar cu totul deplasat în contextul unei conversații de "five o'clock tea": *"The shallow depression in the west of these islands is likely to move slowly in an easterly direction. There are no indications of any great change in the barometrical situation"* (p. 735). Tocmai perfecțiunea cu care Eliza este în stare să debiteze o astfel de replică, incredibilă în contextul respectiv, creează iluzia necesară de "modă" nouă a conversației sale, ce va avea ca urmare acceptarea cu atâta ușurință de către interlocutori a ideii sugerate de Higgins că *"thats the new small talk"* (**ibid.**).

Higgins a vrut să o facă pe Eliza să vorbească gramatical, dar ea întrebuințează încă la doamna Higgins unele din construcțiile substandard: folosirea lui *no* pentru *any*, a lui *what* pentru *that*, a lui *them* pentru *those*, specifice dialectului cockney,[93] ca în exemplele: *"It never did him no harm what I could see"* (p. 735); *"Them she lived with would have killed her for a hat-pin."* (**ibid.**)

Idei teoretice din cele mai puțin amuzante sunt transformate de Shaw în momente de un comic greu de egalat. Întreaga scenă de la doamna Higgins se bazează pe următoarea idee: atunci când 999 de oameni dintr-o mie vorbesc într-un anumit mod, ei nu pot fi comici, oricât de "prost" ar vorbi. Shaw explică ideea în felul următor: *"I have already explained that though there is no such thing as perfectly correct English, there is presentable English which we call "Good English"; but in London nine hundred and ninety nine out of every thousand people not only speak bad English but speak even that very badly. You may say that even if they do not speak English well themselves they can at least understand it when it is well spoken. They can when the speaker is English, but when the speaker is a foreigner, the better he speaks, the harder, it is to understand him. No foreigner can ever stress the syllables and make the voice rise and fall in question and answer, assertion and denial, in refusal and consent, in enquiry or information, exactly as a native does."*[94]

Rostindu-și replica despre starea vremii, Eliza încetează să vorbească la fel cu cei 999 de oameni din fiecare mie care este pusă la socoteală. Fiind excepția de unu la mie, ea devine implicit persoana comică, căci se transformă într-un automat ce oferă o mostră de "perfectly" "Good English", un lucru care în realitate nu există. Continuarea dialogului său este ceea ce o umanizează: greșelile de gramatică pe care le va face, ecoul situației sale anterioare, apelarea la argou pentru a-și exprima stările sufletești legate de faptele povestite. Astfel, Eliza triumfă ca ființă umană în clipa în care eșuează ca elevă ambițioasă a nu mai puțin ambițiosului Higgins. Nici unul din invitații doamnei Higgins nu va mai pune la îndoială calitatea sa de englezoaică, vor fi înșelați însă asupra adevăratei sale identități, din lipsa constanței de întrebuințare a codului, a marii mobilități de care dă dovadă vorbirea domnișoarei Doolittle, mobilitate capabilă să parcurgă, în decursul a două, trei replici, drumul de la un pol la altul al limbajului. În felul acesta, toate asocierile pe care le putem face între tipul de limbaj și oamenii pe care îl reprezintă sunt zdruncinate, convingerile și prejudecățile fac loc derutei, iar dezorientarea provocată de acest lucru poate duce la ridicarea aparențelor la rangul de principiu de apreciere. Eliza va fi considerată o urmare a acestei dezorientări, ca provenind din lumea bună, căci altfel nu ar fi invitată în casa doamnei Higgins și nu ar fi putut ajunge într-o companie atât de aleasă. Mai mult, este chiar invidiată pentru marele său talent de a se adapta limbajului la modă în marea societate din care cei ce fac această apreciere nu fac parte. Este o sursă de comic de o mare

93) Cf. W. Matthews, *op.cit.*, p. 192-193

94) George Bernard Shaw, ***Spoken English and Broken English, Record no.4,*** în ***George Bernard Shaw on Language***, p. 62-63

subtilitate, provenită dintr-o observație reală, pe care dramaturgul, după ce a mărit-o de câteva zeci de ori, a transformat-o în substanța operei sale dramatice.

Shaw a continuat dramatizarea ideilor sale lingvistice în varianta revăzută a piesei, cea din 1941. Germenii întregii scene de la recepția ambasdorului se găsesc în următorul paragraf: *"Even in private intercourse with cultivated people you must not speak too well. Apply this to your attempts to learn foreign languages, and never try to speak them too well. And do not be afraid to travel. You will be surprised to find how little you need to know or how badly you may pronounce. Even among English people, to speak too well is a pedantic affectation. In a foreigner it is worse than an affectation: it is an insult to the native who cannot understand his own language when it is too well spoken."* [95]

Iată transformarea acetei originale observații în substanța piesei:

SECOND LANDING FOOTMAN: Miss Doolittle, colonel Pickering, Professor Higgins.

At the top of the staircase the Ambassador and his wife, with Nepommuck at her elbow, are receiving.

HOSTESS: */taking Eliza's hand/* How d'ye do?

HOST: */same play/* How d'ye do? How d'ye do, Pickering?

LIZA: */with a beautiful gravity that awes her hostess/* How do you do? */She passes on to the drawingroom/*

HOSTESS: Is that your adopted daughter, Colonel Pickering? She will make a sensation.

PICKERING: Most kind of you to invite her for me. */He passes on/*

HOSTESS: */to Nepommuck/* Find all about her.

NEPOMMUCK: */bowing/* Excellency -/ *he goes into the crowd/*

HOST: How d'ye do, Higgins? You have a rival here tonight. He introduced himself as your pupil/.Is he any good?

HIGGINS: He can learn a language in a fortnight - knows dozens of them. A sure mark of a fool. As a phonetician, no good whatever.

HOSTESS: How d'ye do, Professor?

HIGGINS: How do yo do? Fearful bore for you this sort of thing. Forgive my part in it. */He passes on/*

95) ***Ibid.***, p. 63-64

HOSTESS: Ah, here is Professor Higgins; he will tell us. Tell us all about the wonderful young lady, Professor.

HIGGINS: */almost morosely/* What wonderful young lady?

HOSTESS: You know very well. They tell me there has been nothing like her in London since people stood on their chairs to look at Mrs Langtry.

Nepommuck joins the group, full of news.

HOSTESS: Ah, here you are at last, Nepommuck. Have you found out all about the Doolittle lady?

NEPOMMUCK: I have found out all about her. She is a fraud.

HOSTESS: A fraud! Oh, no.

NEPOMMUCK: Yes, yes. She cannot deceive me. Her name cannot be Doolittle.

HIGGINS: Why?

NEPOMMUCK: Because Doolittle is an English name. And she is not English.

HOSTESS: Oh, nonsense! She speaks English perfectly.

NEPOMMUCK: Too perfectly. Can you shew me any English woman who speaks English as it should be spoken? Only foreigners who have been taught to speak it speak it well.

HOSTESS: Certainly she terrified me by the way she said How d'ye do. I had a schoolmistress who talked like that; and I was mortally afraid of her. But if she is not English what is she?

NEPOMMUCK: Hungarian.

ALL THE REST: Hungarian!

NEPOMMUCK: Hungarian. And of royal blood. I am Hungarian. My blood is royal.

HIGGINS: Did you speak to her in Hungarian?

NEPOMMUCK: I did. She was very clever. She said "Please speak to me in English: I do not understand French" French! She pretend not to know the difference between Hungarian and French. Impossible: she knows both.

HIGGINS: And the blood royal? How did you find that out?

NEPOMMUCK: Instinct, maestro, instinct. Only the Magyar races can produce that air of the divine right, those resolute eyes. She is a princess.

HOST: What do you say, Professor?

HIGGINS: I say an ordinary London girl out of the gutter and taught to speak by an expert. I place her in Drury Lane.

NEPOMMUCK: Ha ha ha! Oh, maestro, you are mad on the subject of cockney dialects. The London gutter is the whole world for you.

HIGGINS: /to the Hostess/ What does your Excellency say?

HOSTESS: Of, of course I agree with Nepommuck. She must be a princess at least.

HOST: Not necessarily legitimate, of course. Morganatic perhaps.. But that is undoubtely her class.

HIGGINS: I stick to my opinion.

HOSTESS: Oh, you are incorrigible.

The group breaks up, leaving Higgins isolated. Pickering joins him.

PICKERING: Where is Eliza? We must keep an eye on her.

ELIZA joins them.

LIZA: I dont think I can bear much more. The people all stare so at me. An old lady has just told me that I speak exactly like Queen Victoria. I am sorry if I have lost your bet. I have done by best; but nothing can make me the same as these people.

PICKERING: You have not lost it, my dear. You have won it ten times over.

HIGGINS: Let us get out of this. I have had enough of chattering to these fools.

PICKERING: Eliza is tired; and I am hungry. Let us clear out and have supper somewhere.[96]

The Hostess mărturisește că a fost înfricoșată de modul în care Eliza a spus *"How do you do"*, căci i-a adus aminte de învățătoarea sa. Amintirea aceasta nu este întâmplătoare, ci sugerată de acea "pedantic affectation" care este strâns legată de grija unor oameni *"too speak too well"*. Nepummuck își bazează de asemenea concluzia pe o observație reală: *"Only foreigners who have been taught to speak it speak it well."* Dar Nepommuck apare în scenă ridicol prin faptul că el greșește și nu pentru că judecă în mod teoretic greșit. Spectatorii sau cititorii cunosc în amănunte istoria Elizei Doolittle, știu că Higgins are dreptate atunci când afirmă că Eliza este *"an ordinary London girl out of the gutter and taught to speak by an expert"*. Dacă nu ar fi cunoscut întreaga istorie a eroinei, până la un anumit punct istoria Cenușăresei, ei ar fi luat explicația lui Nepommuck drept plauzibilă, așa cum o acceptă

96 George Bernard Shaw, *Pygmalion*, Penguin Books, p. 95-99

the Hostess și invitații săi. Exploatarea contradicției dintre aparență și realitate este și de data aceasta sursa comediei autentice. Există însă o inversiune tipic shaviană: Nepommuck și toți ceilalți o iau pe Eliza drept ceea ce pare și nu ceea ce este în realitate, deoarece aparența în acest caz particular corespunde ideii de realitate în cazurile generale. Nu se găsesc în fiecare zi profesori de fonetică, și încă de talia și eficiența lui Higgins, care să învețe un cockney să vorbească limba "ideală"; în schimb străinii care au avut posibilitatea să învețe engleza literară, fiind cu totul lipsiți de orice "accent" autentic se întâlnesc frecvent.

Vorbirea Elizei, după prezentarea sa la recepția din casa ambasadorului, este caracterizată prin acuratețea mijloacelor lingvistice față de noua sa stare. Ea realizează acum diferențele dintre diferitele nivele ale vorbirii; alegerea cuvintelor este adecvată normelor vorbitorilor culți. Așa cum mărturisește aceasta, *"I have forgotten my own language, and can speak nothing but yours"* (p. 747). Declarația sa este exactă doar în ceea ce privește elementele esențiale ale noii Elize, "ducesa", și nu poate fi acceptată *ad-litteram*. Shaw era conștient că, oricât de surprinzătoare și credibilă putea fi evoluția unui personaj, acesta nu se putea rupe complet și definitiv, în orice circumstanțe, de vechea sa stare. Aici poate fi găsit realismul artei sale și acest fapt este o dovadă incontestabilă a măiestriei sale artistice. Există un moment de mare tensiune psihologică, când întâlnim din nou bine-cunoscutele ipostaze ale vechii Elize; aceste ipostaze reactualizează elementele lingvistice din care era alcătuită florăreasa. În ultimul act al piesei, imediat ce declară că *"I dont believe I could utter one of the old sound if I tried"* (**ibid.**) - un lucru care ar fi putut fi adevărat în circumstanțele obișnuite - ea își pierde autocontrolul ca rezultat al apariției tatălui său și vechiul său strigăt de teamă, mânie sau admirație izbucnește liber: *"A-a-a-a-a-ah-aw-ooh"* (**ibid.**). Acest contrast, dintre ceea ce Eliza crede și ceea ce face, aparține comediei: este un contrast la fel de vechi ca și comedia însăși. Strigătul ei aparține comediei autentice întrucât ceea ce Eliza crede despre sine coincide cu ceea ce ea este acum în mod esențial: o nouă ființă, ce stăpânește o nouă limbă și o poate folosi în noile circumstanțe pentru care a fost educată. Când încărcătura psihologică depășește limitele obișnuite, ea nu se mai poate controla complet; pentru a o face va trebui să practice un lung timp noul ei alfabet, noua sa stare de "ducesă". Transformarea tatălui său dintr-un măturător de stradă într-un domn elegant, evenimentul care i-a smuls strigătul, nu este mai puțin surprinzătoare ca transformarea florăresei într-o "ducesă".

În alte momente de înaltă tensiune psihologică, Eliza pierde controlul gramatical și îi spune lui Higgins: *"I'm nothing to you - not so much as them* (în loc de *those*) *slippers"* (p. 740), sau *"I wouldn't marry you if you asked me, and youre nearer my age than what he is"* (în loc de *he is*). (p. 749)

În creionarea personajelor sale, Shaw a utilizat trăsături idiosincratice, capabile să le diferențieze. Personajele provenind din "gutter" sunt diferențiate lingvistic și social de cele aparținând claselor de sus; personajele fiecărui grup diferă unele față de altele în cadrul aceluiași grup. Iată de ce domnul Doolittle, măturătorul de stradă, are trăsături lingvistice comune cu Eliza și este totuși lingvistic deosebit de ea. Ambii au în comun o vorbire dialectală caracterizată prin câteva forme gramaticale și pronunții comune, sau utilizări specifice ale cuvintelor. Întrebuințarea greșită a pronumelor personale în acuzativ, în locul adjectivelor posesive este comună Elizei și lui Doolittle. Doolittle spune: *"Them (their) words is in his blooming will."* (p. 744). *Blooming* denotă o altă trăsătură comună: folosirea unor cuvinte care și-au pierdut sensul denoțional și au dobândit în schimb o funcție de intensificare. Atât Eliza cât și Doolittle folosesc argoul, pronunțiile și construcțiile dialectale. Doolittle spune: *"I aint (am not) such a mug (simpleton) as to put up my children to all I know myself"* (p. 731), *"Just one good spree (drink) for myself and the missus."* (p.730). Se întâlnește aceeași utilizare a lui Present Perfect Tense cu omisiunea auxiliarului *to have*, de exemplu *"I /have/ been the victim of one woman after another all my life."* (p. 748). Dacă însemnul specific vorbirii Elizei este folosirea negației duble, însemnul lui Doolittle este generalizarea formelor de persoana a III-a singular a verbelor la toate persoanele, atât la singular cât și la plural: *"Is it? says (say) I..."* (p. 744), *"... for all the happiness they ever has (have)* (***ibid.***), *"Americans is (are) not like us"* (p. 743), *"You and me is (are) men of the world, aint we?"* (p. 729), *"But my needs is (are) as great as..."* (p. 730), etc.

Doolittle are darul retoricii într-o măsură neatinsă de nici unul din vorbitorii de cockney creați de Shaw înaintea sa. Este un orator înnăscut și foarte adesea se găsesc în vorbirea sa mijloace retorice remarcabile, în special folosirea repetiției combinată cu exclamații, aliterația și cadența, ca în *"I'm willing to tell you! I'm wanting to tell you! I'm waiting to tell you"* (p. 728). Repetița se extinde aici spre anaforă, afectând propoziții succesive, reluând un întreg tipar: *I'm + un participiu prezent + to tell you;* aliterația constă atât în repetiția triplă a cuvintelor din care este alcătuit tiparul - cea mai extinsă formă de

aliterație posibilă - cât și din cuvintele care au fost alese pentru participiul trecut: *willing, wanting, waiting.* Cadența sunetelor în *"I'm willing to tel you! I'm wanting to tell you! I'm waiting to tell you!"*, proprie poeziei și retoricii, este acompaniată de alte mijloace retorice, ca folosirea exclamației, nu mai puțin emfatică în cazul nostru ca repetiția tiparului însuși. Când Higgins îi spune lui Doolittle *"Youre raving. Youre drunk. Youre mad."*, dând dovadă de același simț retoric, Doolittle răspunde: *"Oh! Drunk! am I? Mad! am I"* (p. 743) dobândind un efect ce anulează acuzația lui Higgins. Doolittle folosește aceeași repetiție ritmică pe care o utilizează Higgins, dar el substituie ordinea gramaticală a cuvintelor cu ordinea retorică, aruncând cuvintele *drunk* și *mad* într-o poziție emfatică în cadrul propoziției. Acest mijloc retoric este acompaniat de folosirea interjecției *Oh!*, a exclamațiilor și întrebărilor retorice.

Doolittle folosește hendiaza atunci când spune că dorește *"cheerfulness and a song and a band"* (p. 730) căci leagă două substantive printr-o conjuncție în loc să folosească un adjectiv substantivizat sau un substantiv în genitiv, ca în formele comune *a band song* sau *a song of a band*. Apartenența lui Doolittle la oamenii simpli și la vorbirea dialectală nu afectează talentul său oratoric, sau forța afectivă a vorbirii sale. El este un adevărat artist al mijloacelor lingvistice pe care le întrebuințează.

Este evident că piesa ***Pygmalion*** constituie un întreg multidimensional; luarea în considerare a întregului complex de probleme este necesară chiar dacă în încercarea de față ne-am propus o restrângere a obiectului cercetării față de lucrarea precedentă publicată, restrângere ce permite însă un câștig în adâncime în abordarea problemelor lingvistice ale piesei. Pe calea concluziilor am dori însă să prezentăm în mod concis și celelalte aspecte, inclusiv contribuția lui Shaw la dezvoltarea motivului literar al lui ***Pygmalion***. Este de remarcat, în primul rând, faptul că Bernard Shaw urmărește acest motiv pe toate cele trei nivele tradiționale: triumful artistului asupra naturii, pedepsirea celibatarului și misoginului și aspectul educativ. Primul nivel este ilustrat de succesul lui Higgins în transformarea Elizei într-o "ducesă" prin predarea foneticii. Celibatarul și misoginul este pedepsit prin faptul că nu se căsătorește cu "creația" sa. Educația este efectivă prin schimbarea Elizei. La prima vedere, se pare că nimic nu s-a schimbat, că piesa lui Shaw este o variație pe același motiv; cu toate acestea tema este complet schimbată. Este o temă specific shaviană, o temă ce diferă fundamental de cea tradițională. Tema lui Shaw este cea a autodez-

voltării, mai puțin spectaculoasă, dar mai adecvată vieții. Ceea ce contează cu adevărat în piesă este dezvoltarea internă a Elizei. Higgins a fost germenul fără de care dezvoltarea ei nu ar fi putut începe, dar numai un germene. Eliza a avut propriile sale resurse psihologice, care au făcut-o să triumfe asupra vieții și stării sale anterioare.Considerațiile de mai sus ne fac să concludem că Shaw a interpretat vechiul motiv în modul său propriu, schimbându-i tema în concordanță cu propriile sale idei asupra vieții și dezvoltării. O astfel de revoluționare a vechiului motiv nu fusese posibilă înaintea lui Shaw.

Pygmalion este un exemplu ilustrativ pentru felul în care Shaw și-a provocat auditoriul. Cu toate acestea, spectatorii pentru care a scris dramaturgul au fost contemporanii săi și nu cei ai viitorului apropiat sau îndepărtat. Este evident că a încercat însă să ofere interpretări de alternativă, respingând acele valori ale contemporanilor pe care le-a considerat perimate sau eronate. Ideile pe care a vrut să le schimbe corespund în linii mari celor impuse de tradiția literară, fapt ce a cerut schimbarea tradiției literare însăși. Această tradiție i-a făcut pe oameni să creadă că orice schimbare ar putea suferi un personaj pe scenă, aceasta trebuie să fie consecința unor fapte externe, conflictul intern fiind mai puțin eficace în teatru. Eliza este un personaj dinamic pentru rațiuni contrarii: ea devine o ființă umană cu un suflet atunci când trebuie să lupte pentru viață și încetează să fie o păpușă ce repetă banda imprimată de Higgins, iar acest lucru ne amintește de spiritul lui Ibsen. Piesa lui Shaw înseamnă mai mult decât expunerea unor motive competitive; este un act deliberat de schimbare a gustului și judecății publicului și are un caracter inovator.

Shaw a utilizat cu măiestrie în ***Pygmalion*** limba vorbită, sub toate aspectele sale. Personajele dialectale create folosesc o limbă pe care teatrul englez, sub influența comediilor de moravuri, în special franceze, fie a alungat-o de pe scenă, fie a compromis-o. Shaw o pune din nou în deplinătatea drepturilor sale, iar exemplul dramaturgiei sale va fi urmat curând de aproape toți dramaturgii reprezentativi de la începutul secolului al XX-lea. Această limbă utilizează norme diferite de cele ale gramaticilor prescriptive; ea folosește atât trăsături variabile cât și comune care dau împreună, prin frecvența factorilor lor, un fel de sistem unic, ce se constituie ca o subnormă a limbii engleze. Această subnormă corespunde atât unei arii regionale cât și unei categorii sociale. Ea diferă de limba literară nu numai prin particularități gramaticale, ci și prin cele fonolgice sau de vocabular; cu toate acestea ea se încadrează complet

în normele sociale date ale limbii engleze în varianta națională pe care o reprezintă.

Structura lingvistică a piesei ***Pygmalion*** este perfect adecvată structurii sale dramatice. Este o piesă ce denotă o deplină maturitate artistică, o deosebită capacitate creatoare și prin ea Shaw face să triumfe limba populară pe tribuna scenică. Este o piesă plină de optimism, respect pentru omul din popor și limba sa, încredere în resursele creatoare ale oamenilor simpli.

Am putea spune că în ***Pygmalion*** Bernard Shaw a valorificat la maximum cunoștințele sale asupra structurii muzicale a unei opere. Când ne referim la structura muzicală a dramei, ne referim de fapt la analogia care poate fi făcută până la un anumit punct între o lucrare care se bazează pe resursele limbii și cea construită cu ajutorul sunetelor produse de instrumente muzicale, sau bazată pe melodia intonată de vocea omenească. Scopul primordial al limbii este acela de comunicare, de transmitere a unui sens, dar acesteia nu i se poate nega existența unor potențialități expresive. Diferitele tipuri de limbaje pot fi, de pildă, puse a se confrunta sau împleti într-un mod asemănător celui în care se confruntă sau se împletesc două melodii. În ***Pygmalion,*** de pildă, actul întâi al piesei ar putea fi considerat ca sugerând o astfel de confruntare între două tipuri de limbaje: limbajul literar, reprezentat de the Note Taker, the Gentleman, the Mother, the Daughter, și Freddy și limbajul dialectal, iar într-un sens mai larg cel popular, reprezentat de the Flower Girl și toți trecătorii. Desigur, un astfel de paralelism impune un mod de considerare a celor două tipuri de limbaje care nu are în vedere ideea de polifonie vocalică a personajelor care formează, toate la un loc, fiecare tip de limbaj, ci ideea de unison. Ceea ce contează în primul rând în astfel de abordări sunt elementele comune și nu cele care marchează deosebirile în cadrul fiecărei grupe. Dar, așa cum am văzut, nu toate personajele cockney vorbesc în mod identic. Am putea spune că fiecare are ritmul sau laitmotivul său. Aceste elemente pot suferi anumite modificări pe parcursul operei dramatice, la fel ca în cazul celei muzicale. Eliza, de pildă, ar fi neinteresantă dacă de la începutul până la sfârșitul piesei ar fi compusă din aceleași elemente. Ea evoluează, se debarasează de vechiul limbaj pentru a asimila unul nou. În momentele de mare tensiune psihologică, ea revine însă la elementele vechii sale linii melodice, pe care le-am putea concretiza în revenirea la unele particularități gramaticale ale vorbirii sale anterioare. Strigătul său specific de la începutul piesei, reluat constant în actul al doilea în situațiile în care eroina trăiește stări emotive deosebite, ar putea fi identificat ca

un laitmotiv care va puncta în mod evocativ vechea sa linie melodică într-un alt moment de înaltă încărcătură psihologică, după asimilarea noului limbaj. Prin acest laitmotiv dramaturgul marchează contrastul dintre linia melodică inițială a eroinei și linia melodică nouă, pe care a dobândit-o prin procesul instrucției. Putem remarca, de asemenea, că, în varianta revăzută a piesei, asistăm de fapt la schimbarea acesteia prin scena nou introdusă a instrucției fonetice, în care Eliza se debarasează de vechile sunete pentru a dobândi altele noi. Imaginația spectatorului este capabilă să recompună în felul acesta mult mai ușor ce s-a întâmplat cu Eliza, modul în care și-a însușit noul cod.

Ritmul joacă în această evocare a atmosferei muzicale a piesei un rol important. Să ne gândim la alternarea momentelor de vorbire dialectală și literară din primul act al piesei, în care accentul cade neîndoielnic pe vorbirea dialectală și la aceeași alternanță din ultimul act, în care vorbirea literară este cea care iese triumfătoare, dar în care revenirea momentană a Elizei la particularitățile gramaticale ale florăresei evocă întregul drum parcurs de ea în această miraculoasă transformare. Sau putem vorbi de ritm muzical în diferite alte ipostaze pe care le îmbracă textul dramatic. Este suficient să-l evocăm pe bătrânul Doolittle, cu construcțiile sale cadențate după modelul muzicii, retoricii și poeziei, pentru a ne da seama de marea varietate de procedee a căror existență nu poate fi ruptă de ideea de ritm.

Toate aceste elemente sunt suficiente motive să considerăm ***Pygmalion*** o capodoperă neegalată de Shaw sub aspectul structurii și artei cuvântului. Există, neîndoielnic, și alte piese în care dramaturgul se apropie de perfecțiune. Nici una dintre ele nu prezintă însă o mai mare armonie, un echilibru mai fericit al diferitelor planuri ca această piesă. Iar tema ei este cu adevărat majoră, cu nimic mai prejos decât a oricărei alte piese. Căci nici o temă majoră nu poate fi ruptă de dragostea profundă datorată oamenilor simpli, demni să reprezinte în mod justificat un popor. ***Pygmalion*** este expresia cea mai sinceră a acestui atașament. Piesa tratează ceea ce este mai caracteristic pentru un popor, problema limbii sale, în ambele sale aspecte, cel popular și cel literar și arată respectul cuvenit față de ea tocmai pentru că le acordă amândorura același drept justificat la viață. Eliza devine o ființă demnă de respect nu pentru că a învățat o formă de limbă care ar putea fi considerată superioară aceleia pe care a învățat-o de la părinții săi, ci pentru că, în noile condiții sociale în care a ajuns prin marea modificare a vorbirii sale, a fost capabilă să păstreze întreaga demnitate a oamenilor din popor. Este un mesaj pe care îl desprindem cu bucurie din această creație

atât de originală, în care idei uneori iconoclaste despre limbă și societate vin să susțină cele mai vechi idealuri ale umaniștilor din toate timpurile.

3.7. Un testament literar

O dată cu ***Pygmalion,*** Shaw își încheie perioada marilor creații cockney. Din când în când, unele ecouri mai apar. În general vorbirea cockney va fi reprezentată de personaje minore și, ceea ce este mai important pentru noi, în nici una din situații ea nu va aduce elemente noi față de cele cunoscute deja în piesele anterioare. Prin tratamentul complex la care a supus potențialitățile acestui dialect, Shaw ajunge la o epuizare practică a resurselor majore pe care i le identificase. A mai rămas loc doar pentru broderii pe aceeași temă, posibilitatea unor combinații practic nelimitate între diferite grade de gramaticalitate și de reprezentare a particularităților fonologice. Prea puțin pentru a reține cu adevărat interesul artistic al marelui dramaturg. Iar după realizarea capodoperei, nu este exclus să fi intervenit și descurajarea. O mărturisire pe care am prezentat-o în introducerea acestui studiu este deosebit de semnificativă. Scriitorul a fost atât de șocat și dezamăgit să afle că un binecunoscut actor a trebuit să-și transcrie rolul în ortografia tradițională pentru a-l putea învăța, încât probabil acest lucru l-a determinat să renunțe la reprezentarea în noi variante a unei partituri dialectale atât de complexe. The Elderly Gentleman din ***Back to Methuselah*** ar fi putut să moară de descurajare dacă s-ar fi reîntors printre concetățenii săi, care nu s-au schimbat cu nimic de la plecarea sa dintre ei.

Shaw a făcut eforturi evidente pentru a reintroduce, cu drepturi egale, vorbirea dialectală pe scena teatrului englez. Succesul său a marcat un progres ireversibil. S-a străduit în egală măsură să perfecționeze modul de redare a vorbirii dialectale, dar soluția definitivă nu a putut-o găsi în mod teoretic, căci ea nu a aparținut timpului său, cum nu aparține nici zilelor noastre. Această soluție este trecerea la un sistem de ortografie fonemică, care să înlocuiască treptat *"Dr. Johnson's monumental misspelling, which is now much more sacred than the creeed and the catechism"*,[97]

97 George Bernard Shaw, ***Orthography of the Bomb - Save as You Spell,*** in ***George Bernard Shaw on Language***, p. 95

dar nu i-a fost dat "*to move the Johnsonian mountain.*"[98] A lăsat atunci altora sarcina de a realiza ceea nu a putut face el, indicând doar coordonatele esențiale pe care trebuie să le urmeze o astfel de acțiune de înlocuire a ceea ce a numit: "*Dr. Johnson's alphabet*".[99] Prin dispoziția sa testamentară, Shaw lăsa o mare parte din averea sa realizării acestui proiect, ce trebuia concretizat de un "*Alphabet Trust*". Așa cum era de așteptat, hotărârea dramaturgului a fost contestată de către persoane particulare sau autorități culturale, pe motive ce pot fi exprimate în esența lor de următorul document: "*An unnamed defender of the English language has filed a court protest against the Will of George Bernard Shaw... He has petitioned the Probate Court to suspend probate of the Will on the ground that it "gravely affects the majesty of the English language, and would have serious repercussions on English literature*".[100] Referitor la repercusiunile asupra literaturii engleze nu avem nici un fel de îndoială, ele fiind tocmai unul din scopurile principale ale inițiativei lui Shaw, alături de uriașa economie de timp și materiale, cu nebănuite implicații financiare ce ar putea rezulta din aplicarea principiului o *literă* · *un fonem*, în clipa în care noul sistem s-ar generaliza pentru tot ceea ce este scris și tipărit în limba engleză în lumea întreagă. Testamentul a fost atacat de "The British Museum" și "The Royal Academy", iar "The National Gallery of Ireland" a preferat să nu se amestece. Cauza testamentului lui Shaw a fost apărată în special de reprezentanții lui "The Shaw Society of London". Lord Justice Charles Harman a spus cu ocazia procesului: "*It is ironic to think that perhaps the greatest master of language in this country has produced a document which has puzzled us for days, and I suppose will puzzle us some more.*"[101] În final, hotărârea judecătorească a anulat prevederile testamentare referitoare la înființarea unui "*Alphabet Trust*" care să ducă la capăt ideea elaborării unui alfabet englez, pe motivul că "*the Will did not create a valid charity*".[102] În situația unei astfel de flagrante omisiuni, principiile după care *ghoti* poate fi o variantă ortografică perfect justificată de tradiție a cuvântului *fish*, cu *gh* din *laugh*, o din *women* și *ti* din *nation*, rămân

98) ***Ibidem***
99) George Bernard Shaw, ***From the Will of Bernard Shaw, ibid.***, p. 165
100) Charles Harman, ***On the Will of Bernard Shaw, Excerpts from Lord Justice Charles Harman's Decision, February, 1957, ibid.*** p. 169
101) ***Ibid.***, p. 170
102) ***Ibidem***

nation, rămân în picioare. *Ghoti* constituie o nouă glumă amară a lui Shaw pe seama ortografiei, prin care dramaturgul ridică la rangul de ridicol înseși principiile după care aceasta se ghidează.[103]

3. 8. Idiosincrasiile personajelor cockney

O tabelare a particularităților idiosincratice ale personajelor cockney create de George Bernard Shaw ar putea sugera câteva idei de concluzie asupra utilizării acestei variante regionale și de clasă în dramaturgia shaviană. Am încercat, în acest studiu, să identificăm în mod permanent aceste particularități, principiul care a stat la baza operației fiind selectarea trăsăturilor care apar în mod cât mai constant în vorbirea personajelor. Dar nici o metodă nu este infailibilă și cu atât mai mult aceasta. Idiosincrasiile unui personaj pot fi în opera literară fapte de stil atât ale scriitorului cât și ale personajului creat, iar acestea sunt determinate de o multitudine de factori. Disimularea, frecvent întâlnită la personajele dialectale, poate introduce ușor un element de relativitate. Ne referim de pildă la acele situații în care personajele, în dialogul lor cu reprezentanții claselor sus puse, mimau anumite particularități pe care nu le întâlnim în dialogul purtat cu personajele aparținând stării lor. Vom lua în considerare însă și aceste particularități, întrucât le considerăm la îndemâna acestor personaje, ele constituind de fapt unelte eficace în procesul disimulării. În ceea ce privește frecvența, la baza studiului nostru a stat observația generală a textului și nu calculul lingvistic. O astfel de abordare nici nu ar fi fost posibilă în cazul unor roluri de o întindere relativ mare și la toate personajele pe care le-am avut în vedere, decât în cazul în care am fi avut posibilitatea de a lucra cu ajutorul unui computer. Alți factori însă ar fi putut face chiar și o astfel de încercare imposibilă. Cum s-ar putea aplica de pildă metoda matematică la prelucrarea particularităților fonologice ale Elizei Doolittle sau ale tatălui său, când numai primele două replici ale eroinei sunt scrise în sistemul "eye-dialect", iar dramaturgul precizează că acesta este modul în care trebuie să ne închipuim vorbirea Elizei în continuare? Sau

103) Cf. Abraham Tauber, ***Introduction, op.cit.***, p. XVII

cum s-ar putea preciza până unde avem dreptul să considerăm că se mai pot întâlni anumite particularități dialectale în cadrul schimbării Elizei dintr-o florăreasă într-o "ducesă" și de unde vorbirea sa a devenit Standard English, cel puțin sub aspect fonologic? Este evident că o computerizare a elementelor fonologice și gramaticale ar duce la un câștig pe linia preciziei în cazul unor particularități complete, de tipul Drinkwater, dar ar fi inoperantă în alte situații și în orice caz este inoperantă în cazul abordării dramaturgiei în ansamblu și nu în fragmentele unei anumite partituri din anumite piese. O astfel de statistică ni se pare, poate în mod subiectiv, că nu ar putea modifica în mod substanțial imaginea pe care ne-am format-o asupra trăsăturilor definitorii ale personajelor discutate.

Metoda pe care o luăm în considerare este tradițională sub aspectul aprecierii cantitative, dar, cum nu întotdeauna cantitatea determină calitatea, deși în majoritatea cazurilor ne vom baza și noi pe raportul dintre cei doi factori, apreciem că datele oferite de noi sunt reprezentative și pot prezenta importanță pentru studiul personajelor cockney din dramaturgia lui Shaw. Până în prezent nici un cercetător nu a încercat să stabilească idiosincrasiile acestor personaje. Dimpotrivă, în studiile dedicate aspectului fonologic sau, mult mai rar, în observațiile asupra aspectului gramatical al vorbirii lor, s-a mers pe linia trăsăturilor celor mai generale ale dialectului, exemplele selectate fiind luate din diferite piese, uneori fără specificarea piesei sau personajului, neglijându-se cu totul elementele specifice fiecărui personaj, fără de care nu există posibilitatea nuanțării stilistice pe care ne-am propus-o. Studiul nostru este aproape exhaustiv sub aspectul trăsăturilor fonologice întrebuințate de dramaturg, în timp ce toate celelalte studii urmăresc doar cele mai importante trăsături ale dialectului cockney.

Transformările fonologice luate în considerație au fost tabelate după cum urmează, fiind marcate cu un x în dreptul personajelor care le întrebuințează:

TABELUL I

Personajul	1	2	3	4	5	6	7
trece în	/e/ /i/	/æ/ /e/	/æ/ /ɔ:/	/ɑ:/ /ɔ:/	/ɔ/ /ɔ:/	/ʌ/ /ɑ/	/ʌ/ /i/
Lickcheese	x	x				x	
Burgess	x			x			
Drinkwater	x	x	x	x	x	x	x
Straker	x					x	
Price	x			x	x		
Rummy							
Shirley	x						
Walker			x		x	x	x
Eliza			x				x

TABELUL II

Personajul	1	2	3	4	5	6
trece în	/ə/ /oe/	/ə:/ /ɔ:/	/ə/ /i/	/ə/ /e/	/ɔ/ /ɑ:/	/ə:/ /u/
Lickcheese						
Burgess	x	x				
Drinkwater			x		x	x
Straker						
Price						
Rummy						
Shirley						
Walker						
Eliza				x		

TABELUL III

Personajul	1	2	3	4	5	6
trece în	/ei/ /i/	/ei/ /e/	/ei/ /ʌi/	/əu/ /ɔ:/	/əu/ /ə/	/əu/ /ʌu/
Lickcheese		x		x		
Burgess		x			x	
Drinkwater	x	x	x	x	x	x
Straker		x				
Price						
Rummy			x			
Shirley						
Walker			x			x
Eliza			x			

TABELUL IV

Personajul	1	2	3	4	5
trece în	/ai/ /ɔ:/	/ai/ /ɔi/	/au/ /ʌ:/	/ɛə/ /ə/	/uə/ /ɔ:/
Lickcheese					
Burgess				x	x
Drinkwater	x		x		x
Straker			x		
Price					
Rummy			x		
Shirley					
Walker	x	x	x		
Eliza			x		x

TABELUL V

Personajul	1	2	3	4	5
trece în	/ai/ /ɔ:/	/ai/ /ɔi/	/ju:/ /i/	/ju:/ /u:/	/ju/ /i:ɔ:/
Lickcheese				x	
Burgess			x	x	x
Drinkwater	x	x		x	
Straker					
Price					
Rummy					
Shirley					
Walker					
Eliza					

TABELUL VI

Personajul	1	2	3	4	5
trece în	/ŋ/ /n/	eliziunea lui /h/	/h/ excrescent	consoane excrescente	asimilație
Lickcheese	x	x			
Burgess	x	x	x	x	x
Drinkwater	x	x	x	x	x
Straker	x	x			x
Price	x	x		x	x
Rummy		x		x	x
Shirley					x
Walker	x	x		x	x
Eliza	x	x			x

TABELUL VII

Personajul	1 transpoziția consoanelor	2 afereză	3 sincopă	4 apocopă	5 simplificări ortografice
Lickcheese			x		x
Burgess	x		x	x	x
Drinkwater		x	x	x	x
Straker				x	
Price		x		x	
Rummy		x			
Shirley				x	
Walker				x	x
Eliza		x		x	

În Tabelul I se indică prezența unor transformări fonologice pe care lucrările lui W. Matthews, G.L.Brooks, Joseph Saxe și Eva Sivertsen le consideră caracteristice dialectului cockney, ultimii doi autori identificându-le prezența în dramaturgia lui Shaw. Excepție de la această constatare fac doar coloanele 3 și 7, pe care le vom socoti nesemnificative pentru caracteristicile dialectului. O atenție deosebită trebuie acordată observației făcute de Eva Sivertsen, valabilă pentru toate rezultatele obținute în acest domeniu: *"We have found that if one knows something about Cockney beforehand one may be able to interpret many of Shaw's spellings in a way which seems to fit the phonetic facts. However, these are of course our* ***interpretations*** *only. A normal orthography can never unambiguously represent the pronunciation, unless the phonetic value of the letters is indicated"*.[104] Shaw a fost el însuși conștient de această greutate, pe care am semnalat-o în scrisorile sale și am urmărit deja tentativele pe care le-a făcut în încercarea de a le învinge. Unele divergențe de interpretare apar între studiul nostru și cel al Evei Sivertsen ca urmare a faptului că am asociat constant aceleași grafeme unor anumite foneme, acceptând în același timp ideea că Shaw a utilizat paralel chiar două, trei sau patru grafeme pentru a reda același sunet, de pildă *aw(r), or(r), ore* pentru /ɔ:/, spre deosebire de lucrarea menționată, în care unui anumit grafem i se dă într-un anumit cuvânt un corespondent fonologic, iar în alt cuvânt i se găsește alt echivalent. În această privință studiul nostru împărtășește modul de lucru adoptat de Joseph Saxe și W. Matthews. El se întemeiază însă nu atât pe prestigiul lucrărilor amintite, ci pe studiul atent al afirmațiilor scriitorului, pe care le-am citat de altfel în prezenta lucrare.

În nenumărate rânduri, ceea ce Shaw reproșa ortografiei engleze era tocmai valoarea fonologică deosebită a grafemelor în diferite cuvinte, fapt care atrage după sine imposibilitatea asocierii lor unui singur fonem: *"We cannot get away from phonetic spelling, because spelling is as necessarily and inevitably phonetic as moisture is damp"*,[105] scria el, ca să adauge undeva cu spiritul său veșnic ironic: *"Consistency is not always a virtue: but spelling becomes a wil o'the wisp without it"*.[106]

104) Eva Sivertsen, ***op.cit.***, p.164
105) George Bernard Shaw, ***The Simplified Spelling Proposals, op. cit.***, p. 33
106) Idem, ***Preface to The Miraculous Birth of the Language, ibid.***, p. 125

În ceea ce privește calitatea fonemului din coloana a doua, în transformarea /æ/ în /e/, am reținut simbolul /e/[107] și nu /ɛ/.[108]

În Tabelul II, alcătuit din 6 coloane, doar două din transformările fonologice tabelate nu sunt confirmate de nici unul din studiile teoretice consultate. Singura transformare cu o notă aparte, remarcată și de cercetătorii precedenți, este cea din coloana întâi: /ɔ:/ trece în /oɛ/. Shaw atrage atenția asupra sa în mod deosebit în nota introductivă asupra vorbirii lui Drinkwater, considerând-o ca o trăsătură cockney caracteristică. În ***Fonetica limbii engleze,*** profesorul Mihail Bogdan arăta că vocala numărul 11 este adesea pronunțată de unii studenți români ca/oɛ/ *"datorită și unor manuale și gramatici lipsite de rigurozitate științifică, precum și a unor influențe franceze și germane"*.[109] Cum pronunția dialectală este "opusă" celei literare, nu este exclus ca această transformare fonologică să fie caracteristică unui anumit grup de vorbitori cockney, așa cum menționează și Eva Sivertsen: *"... this may indicate the rather open, front, slightly rounded variant which has been observed"*.[110]

În Tabelul III apar ca fiind transformări tipice cele repartizate în coloanele 3, 5 și 6, cele din coloanele 1, 2 și 4 nefiind descrise în lucrările despre dialectul cockney. Ele sunt considerate de noi în aceste condiții, ca transformări nesemnificative.

În privința calității sunetelor, W. Matthews[111] și G.L. Brook,[112] vorbesc de diftingii /ʌi/ și /ʌu/, în timp ce Joseph Saxe[113] și O.J. Dickushina[114] indică /ai/ și /au/, respectiv /ʌu/.

În Tabelul IV, coloanele 1,2 și 3 reprezintă transformări caracte-ristice pentru dialectul cockney. În coloana a treia am folosit simbolul /ʌ:/.[115] Alte reprezentări întâlnite în bibliografie sunt /ɑ:/[116] și /ɑ/.[117]

Coloanele 4 și 5 oglindesc trăsături nesemnificative, în sensul că nu sunt menționate în nici o bibliografie. Transformări tipice sunt întâlnite

107) Cf. G. L. Brook, ***op. cit.***, p. 96; W. Mattews, ***op. cit.***, p. 79,162
108) Cf. O. J. Dickushina, ***op. cit.***, p.187
109) Mihail Bogdan, ***op.cit.***, p. 57
110) Eva Sivertsen, ***op. cit.***, p. 161-162
111) Cf. W. Matthews, ***op. cit.***, p. 79
112) Cf. G.L. Brook, ***op. cit.***, p. 98
113) Cf. Joseph Saxe, ***op. cit.***, p. 70,72
114) Cf. Dickushina, ***op. cit.***, p. 187
115) Cf. W. Matthews, ***op. cit.***, p. 8
116) Cf. G.L. Brook, ***op. cit.***, p. 96
117) Cf. O.J. Dickushina, ***op. cit.***, p. 187

în coloanele 3 și 4 din Tabelul V. Despre transformările din coloanele 1 și 2 nu găsim informații în materialul bibliografic, care evită menționarea triftongilor. Personal considerăm că transformările /aiə/ în /ɔ:/ și /aiə/ în /ɔi/ sunt trăsături autentice ale dialectului cockney, fiind modificări ale triftongului bazat pe diftongul /ai/ fie la /ɔ:/ fie la diftongul /ɔi/, trăsături considerate de toți specialiștii ca fiind autentice cockney. În cazul coloanei 5 întâlnim o trăsătură pe care o considerăm nesemnificativă datorită imposibilității confirmării ei bibliografice sau stabilirii unor analogii plauzibile.

În cazul Tabelului VI, toate fenomenele indicate sunt reprezentative pentru dialectul cockney, fiind confirmate de lucrările de specialitate. Se poate face doar mențiunea că pe lângă transformarea consonantică /ŋ/ devine /n/, este frecventă și cea de tipul /ŋ/ devine /ŋk/, datorată consoanei excrescente *-k*, care-l înlocuiește pe *-g* în *-ing*.[118]

În Tabelul VII sunt reprezentative procesele indicate în coloanele 2, 3 și 4. Coloana a 5-a, "Simplificări ortografice" se referă nu la trăsăturile propriu-zise ale vorbirii personajelor, ci la ortografia dramaturgului. Așa cum am arătat, ea nu poate fi ruptă de intenția stilistică de sugerare a unei vorbiri substandard.

Totalul coloanelor celor 7 tabele este de 39. Dintre acestea am remarcat că oglindesc trăsături dialectale tipice sau posibile un număr de 32, deci numai 7 din ele au fost considerate "nesemnificative". Termenul trebuie înțeles în contextul analizei noastre ca *nesemnificativ pentru dialectul căruia îi aparține personajul*. Aceste trăsături prezintă însă semnificație pentru vorbirea personajelor atunci când le abordăm din punct de vedere stilistic. Dacă urmărim cum apare vorbirea unui anumit personaj pe toate tabelele, vom putea constata cu ușurință în ce măsură ea se deosebește de vorbirea literară sub aspect fonologic, putând stabili în același timp densitatea trăsăturilor idiosincratice. Putem confirma astfel deosebirea enormă dintre Straker și Drinkwater, dintre Price pe de o parte și Burgess sau Walker pe de alta. Acest tip de sinteză confirmă, la nivelul macrostilisticii, elementele determinate la nivelul microstilisticii, respectiv acelea pe care le-am consemnat atunci când ne-am ocupat de fiecare din aceste personaje în parte, luând în considerație mediul lor de proveniență și formația individuală.

118) Cf. W. Matthews, *op. cit.*, p. 176

Perspectiva oferită de macrostilistică poate ajuta, prin realizarea unei viziuni de ansamblu, la completarea rezultatelor obținute în tipul de analiză precedent. Putem porni de la un exemplu concret. Din cele 39 de trăsături tabelate de noi, Drinkwater, dintr-un punct de vedere cel mai "ambițios" dintre personajele dialectale create de Shaw, apare în 31 de coloane, prezentând deci aproximativ 3/4 din trăsăturile luate în considerație. Dintre acestea, 27 sunt cele considerate ca fiind reprezentative pentru dialectul cockney, 4 fiind particularități idiosincratice ale acestui personaj. Din cele 4 particularități, 2 aparțin numai vorbirii lui Drinkwater, în cazul în care presupunem că am reușit să nu omitem identificarea lor în dialogul celorlalte personaje. Într-o abordare stilistică, semnificația lor nu depinde însă atât de mult de obținerea unui rezultat de o precizie matematică. Ele rămân particularități idiosincratice chiar dacă ar apare întâmplător și la alt personaj. Ceea ce ni se pare cu adevărat important este faptul că ele denotă trăsături care nu aparțin nici vorbirii literare, nici celei dialectale propriu-zise, ci unui tip de limbaj substandard, mult mai puțin omogen în ceea ce privește trăsăturile fonologice și posibil de întâlnit, în condiții similare de mediu, pe un spațiu geografic nelimitat de aria unui anumit dialect. Am putea invoca și argumentul că celelalte 2 trăsături nespecifice dialectului cockney sunt particularități fonologice care se întâlnesc la Burgess sau Eliza Doolittle, personaje la care dramaturgul a subliniat în mod special apartenența la un tip de limbaj substandard. Îndeosebi Burgess și Drinkwater, care au roluri suficient de extinse pentru a furniza un număr mai mare de trăsături, reflectă o abordare stilistică similară din partea dramaturgului. Vorbirea lor constă dintr-un număr oarecare de particularități dialectale cockney și un număr de particularități substandard, modul lor de combinare creându-ne imaginea globală a idiostilului lor.

Ni se pare că înțelegerea justă a raportului dintre cele două elemente într-o operă literară este esențială în orice apropiere stilistică, ce trebuie să utilizeze cunoștințele lingvisticii, dar să se deosebească de ea prin scopurile pe care și le propune. Specificul artei literare este denaturat în cazul în care îi cerem să rezolve problemele anchetelor dialectale, în loc să răspundă în spirit rezultatelor lor.

Regretăm că nu am avut posibilitatea de a consulta lucrarea lui J. Franklyn despre utilizarea dialectului cockney în dramaturgia lui Shaw, dar din studiul Evei Sivertsen reiese că "Shaw's attempts at rendering Cockney have, in their turn, been severely criticized by J. Franklyn, who, among other things, accuses Shaw of inconsistency, of mixing up

several types of Cockney, and of neglecting grammar and idiom".[119] O astfel de abordare nu ni se pare nepărtinitoare, bazată pe acel *"fair play"* care trebuie să existe permanent între creatorul operei literare și criticul său, cu atât mai mult cu cât în continuarea citatului Eva Sivertsen menționează că *"Franklyn is himself, on occasion, inconsistent and ambiguous in his Cockney orthography, and he actually favours only a light sprinkling of phonetically spelled words."*[120]

În privința idiomului, regretăm că nu putem să prezentăm un tablou sintetic al realizărilor lui Shaw. Materialul nu se pretează unei astfel de abordări. Putem menționa doar faptul că personajele întrebuințează un număr foarte mare de colocvialisme, un număr redus de cuvinte specific cockney și un număr relativ mare de termeni argotici, firești într-o variantă lingvistică înzestrată cu un puternic caracter de clasă. Cea mai importantă trăsătură a acestor termeni este funcția lor expresivă, funcție ce nu poate exista în afara contextului în care sunt întrebuințați.

Particularitățile gramaticale cele mai caracteristice pot fi însă tabelele, cu toate dificultățile pe care le prezintă această metodă; sperăm că adoptarea acestei tehnici va reuși să șteargă impresia produsă de afirmația lui J. Franklyn că Shaw "/is/ neglecting grammer". Așa cum vom vedea, trăsăturile cele mai caracteristice din punct de vedere gramatical ale personajelor se încadrează particularităților dialectale. Așa cum menționează G. L. Brook, *"Another general characteristic of dialect syntax is its freedom from slavish adherence to rules, though we must always be prepared to discover that this freedom is only apparent and that the dialect speaker is simply obeying different rules from those which prevail in Standard English".*[121]

Aproape toate prsonajele luate în considerație - singura excepție este Straker, fapt explicabil prin educația primită de acesta - utilizează pronumele personal în acuzativ în locul adjectivului demonstrativ. Această particularitate se înscrie în caracteristicile gramaticale ale dialectului.[122] Adjectivul posesiv *my* este și el înlocuit de unele personaje cu pronumele personal.[123]

119) Eva Sivertsen, ***op. cit.,*** p. 157
120) ***Ibid.***, p. 157
121) G. L. Brook, ***op. cit.***, p. 108
122) G. L. Brook remarcă: ***"Those** is rare in dialects. Even when used adjectivally or in the nominative it can be replaced by **them,** as in **them books"*** (***op. cit.***, p. 105.)
123) Același autor arată că *"In some dialects personal pronouns, both subjective and objective, are used as possessives without any change of form."* (***ibid.***).

TABELUL VIII

Personajul trece în	**1** them / those	**2** my / me	**3** **aint** pentru negativul lui **to be**	**4** **aint** pentru negativul lui **to have**	**5** pers. a III-a sing. pt. toate pers. la verb
Lickcheese	x		x	x	x
Burgess	x		x	x	x
Drinkwater	x		x	x	x
Straker			x	x	
Price	x	x	x		x
Rummy	x	x	x		x
Shirley	x	x			
Walker	x		x		
Eliza	x		x	x	
Mr. Doolittle	x		x	x	x

TABELUL IX

Personajul	1 omisiunea aux. **to have** în Present P. T.	2 negativul lui **ought** to cu aux. **to do**	3 dubla negație	4 **a-** cu Present Participle
Lickcheese	x		x	
Burgess		x	x	x
Drinkwater			x	
Straker		x		
Price			x	
Rummy				
Shirley			x	
Walker				
Eliza	x		x	
Mr. Doolittle	x		x	

Ain't (în ortografia lui Shaw *aint*) este o formă contrasă colocvială pentru *am not*, formă care a fost la un moment dat substandard. Când este folosită pentru *is not, has not* și *have not, ain't* este considerată ca fiind o formă de contragere dialectală sau substandard. Acest caracter substandard este simțit în mod deosebit de vorbitorii englezei literare și tocmai de aceea am tabelat utilizarea lui *ain't* în două coloane. Constatăm că în timp ce toate personajele îl utilizează pe *ain't* pentru *to be*, forma substandard cea mai puternic resimțită apare doar la Lickcheese, Burgess, Drinkwater, Price, Rummy și Mr. Doolittle. Dintre aceștia, Price ocupă un loc oarecum aparte, datorită educației superioare celei primite de celelalte personaje, dar trebuie să ținem cont de tendința permanentă de care dă dovadă, de disimulare a vorbirii. Un astfel de element ar putea fi deci căutat de el în mod intenționat.

Dezacordul dintre subiect și predicat, concretizat în întrebuințarea formei de persoana a III-a singular a verbelor pentru alte persoane, atât la singular cât și la plural, apare frecvent la 6 din cele 10 personaje luate în considerație. Trebuie menționat faptul că aceasta este o altă trăsătură substandard, neobligatorie în dialect, dar frecvent asociată lui. Nu dorim însă să sugerăm că personajele caracterizate prin această particularitate o generează în toate enunțurile. Dimpotrivă, într-o bună parte a lor, acest dezacord nu este prezent, dar nu am putut stabili condiții constante care să poată explica, chiar parțial, cauzele de generare a fenomenului în anumite circumstanțe. Se pare că procedeul a fost lăsat de dramaturg la voia întâmplării. Important este însă că el contribuie la crearea impresiei de vorbire dialectală sau substandard, dobândind astfel o importantă funcție stilistică.

Omisiunea auxiliarului *to have* în construirea lui Present Perfect Tense este o altă trăsătură gramaticală a dialectului.[124] O altă trăsătură dialectală este și utilizarea auxiliarului *to do* în formarea negativului verbului modal *ought to*.[125] Dacă această particularitate

124) G. L. Brook menționează că *"Forms like* ***we done it*** *and* ***I seen him*** *are probably perfect tenses in which the auxiliary* ***have*** *has disappeared because of lack of stress"* (*ibid.*, p. 107)

125) Același autor arată că *"In verbs dialects sometimes fail to distinguish between the infinitive and the preterite. Thus you* ***didn't ought*** *is very common in dialects. Historically,* ***ought*** *is the preterite of* ***owe****, but* ***owe*** *has acquired a different meaning that would make its use in place of* ***ought*** *inappropriate. Speakers of Standard English, or those who taught them, are consciously or unconsciously influenced by the fact that* ***ought*** *is preterite in form and therefore avoid*

am reușit să o identificăm doar la două personaje, atunci dubla negație, identificată la 8 personaje cockney devine și mai semnificativă ca particularitate gramaticală dialectală.[126] În fine, ultima particularitate asupra căreia atragem atenția, întâlnită în vorbirea lui Burgess, este mult mai rară, constând în prefixarea participiului prezent al verbului.[127]

Putem conclude deci că nici particularitățile gramaticale sau substandard nu sunt neglijate de către dramaturg. Ele își au contribuția lor evidentă în caracterizarea vorbirii personajelor și un loc propriu în limitele ierarhiei imaginare pe care am putea-o stabili în cadrul dialectului cockney. Unele trăsături au un caracter mult mai general, în timp ce altele au unul mai restrâns, sugerând în felul acesta atât elementele comune, cât și cele idiosincratice ale diferiților vorbitori. Ele vin să completeze, în mod necesar, particularitățile fonologiei cockney despre care am vorbit în paginile anterioare.

Analiza dialectului cockney pe care am încercat-o în acest subcapitol vine să demonstreze cât de preocupat a fost dramaturgul de problemele limbii operei sale, cât și faptul că realizarea artistică dovedește o profundă cunoaștere a trăsăturilor intime ale acestui dialect. În același timp, realismul cu care scriitorul a abordat acest aspect nu a avut ca rezultat uniformizarea lingvistică a personajelor. Bernard Shaw a fost permanent caracterizat printr-o mare fantezie creatoare, care i-a permis folosirea selectivă a anumitor procedee în conturarea lingvistică a fiecărui personaj în parte. Pentru a-și atinge scopul el a apelat și la particularități mai puțin caracteristice dialectului discutat, sau comune tuturor formelor substandard ale limbii engleze. Dacă din punct de vedere strict lingvistic unii cercetători i-au putut reproșa lui Shaw această caracteristică, într-o abordare stilistică a problemei considerăm că realizarea artistică a limbii operei corespunde structurii interne a personajelor create și necesității piesei dramatice.

using it after an auxiliary verb. Dialect speakers have no such scruples." (**ibid,.** p.109)

126 *"In some respects the syntax of modern dialects resembles that of Elizabethan English rather than that of Standard English of today. There is the same preference of vour and emphasis to logic which makes possible such constructions as the double comparative and the double negative"* (**ibid.**, p. 107-108)

127 *"The present participle is preceded by a in some dialects. The a is a lightly-stressed form of preposition on, and its use is an indication that the present participle in -ing had its origin is a verbal noun."* (**ibid.**, p. 107)

4. Dialectul irlandez

4.1 John Bull's Other Island

John Bull's Other Island a fost piesa scrisă de Bernard Shaw la invitația lui W. B. Yeats, întemeietorul unei mișcări teatrale care, sub numele de "The Irish Dramatic Movement", avea să ducă la o importantă acțiune de trezire a conștiințelor irlandeze, la insuflarea unor profunde idealuri patriotice, vizând independența și unitatea Irlandei. Prin activitatea depusă de "The Irish Literary Theatre" (1898), "The Irish National Theatre Society" (1902) și "The Abbey Theatre" (1904), dramaturgia irlandeză a cunoscut o revitalizare uimitoare și a produs, atât în Irlanda cât și în Anglia, o impresie deosebit de puternică prin tematica nouă a pieselor. Punerea în scenă a acestor creații, bazată pe principiul realismului, ca și formarea unui nou stil în reprezentarea numeroaselor piese istorice, a impus "The Abbey Theatre" ca pe una din cele mai importante companii teatrale ale epocii. De activitatea acestui teatru se leagă numele lui W.B.Yeats, Lady Gregory, J.M.Synge, Sean O'Casey, Lennox Robinson, St.John Ervine, a căror creație dramatică a completat într-un mod deosebit de consistent și original peisajul literaturii dramatice anglo-irlandeze. Deși nu a luat parte activă la această mișcare, George Bernard Shaw nu putea privi decât cu simpatie eforturile ei de a crea și reprezenta piese irlandeze, menite să reflecte cu adevărat specificul irlandez. Tocmai de aceea a răspuns cu promptitudine invitației lui W.B. Yeats de a scrie o piesă irlandeză, care avea să fie jucată pe scena lui "The Abbey Theatre". Piesa a fost scrisă în același an în care a luat ființă compania teatrală, dar în final nu va putea fi reprezentată de "The Abbey Theatre", fiind "beyond that theatre's resources, and instead, assured the success of the

Verdrenne Barker menagement at the conrt Theatre".[1] Prin conținutul său, ***John Bulls Other Island*** răspunde principiilor programatice ale întregii mișcări dramatice irlandeze, relevând cu multă amărăciune subordonarea economică a Irlandei intereselor economice engleze; prin limba întrebuințată de dramaturg, piesa constituie o contribuție importantă la zugrăvirea realistă prin intermediul artei a dialectului anglo- irlandez.

O foarte sumară incursiune în istoria formării acestui dialect ne apare în acest punct necesară. Începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, autoritățile engleze au început traducerea în viață a unui plan ambițios de înlocuire *"of the whole native population by English settlers"*.[2] Deși scopul nu a putut fi atins, numărul relativ mare de coloniști aduși într-un scurt interval (aproximatuiv 7000) și descendenții lor *"have made protestant Ulster"*, iar *"the Cromwellian Act of Settlement... gave the final blow to the old Irish society, reduced the native race to helotry, and established as the Irish nation an alien upper class"*.[3] Urmă un nou val de coloniști, veniți de data aceasta din toate părțile Angliei și *"It is probable that on the whole their speech approximated to contemporary Standard English"*,[4] cele mai importante trăsături fonologice ale acestora generalizându-se; *"an Anglo-Irish culture had grown up, so this 17th-century influx of English produced a second Anglo-Irish civilization, which continues in the blend of modern Ireland. The colonists grew to be a sort of a nation, the Protestant Irish nation, Irish to the English, and English to the Irish... The Anglo-Irish excelled above all in literature"*.[5] Sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea l-au dat pe Jonathan Swift, Thomas Parnel, Richard Steele, mai târziu pe Oliver Goldsmith, ca odată cu încheierea acestui veac și debutul secolului al XIX-lea să-și desfășoare activitatea Richard Brinsley Sheridan. Culmile literaturii anglo-irlandeze aveau să fie atinse în ultimele două secole ale epocii noastre, printr-un număr de-a dreptul

1) C.B. Purdom, ***A Guide to the Plays of Bernard Shaw***, Methuen, London, 1966, p. 201
2) ***Ibidem***
3) ***Ibidem***
4) ***Ibid.***, p. 53
5) ***Ibidem***

impresionant de creatori în toate genurile literare, dar în special în domeniul dramei și al prozei.

O perioadă destul de îndelungată, conflictul lingvistiac dintre emigranții englezi, deținători ai puterii politice și ai forței economice și irlandezii băștinași a avut un caracter deschis, dar convietuirea comună a determinat în cele din urmă concesii din ambele părți, dar în special în favoarea noilor veniți. Astfel, pe teritoriul Irlandei a luat naștere o nouă variantă a limbii engleze, a cărei istorie este prezentată în mod sintetic de J.J.Hogan astfel: *"This English of the Protestant Irish nation is the form of English which, mixed with older Anglo-Irish and learned by a population with Irish speech-basis, is the language of Ireland to-day. But it did not begin to spread among the people until the end of the 18th century, nor did it emerge victorious from the struggle with Irish until the middle of the 19th. Immediately after the final destruction of the old Ireland the gap between planter and native was too wide for the language of the former to spread among the latter. The gentry seem to have learned a little Irish, rather than the peasants English... The spread of present Anglo-Irish only began with the beginning of modern Ireland: among the circumstances favouring it were the end of the Penal Laws, the national endeavours of the Dublin Parliament, the encouragement of English by the Catholic Church and by various patriotic movements, the founding of schools in which the medium of instruction was English, and finally the necessity of English to the emigrant"*.[6]

Dialectele de clasă se vor face și ele simțite, în special dacă sunt privite din persrspectivă diacronică. În unele arii rurale va predomina anglo-irlandeza medievală. Anglo-irlandeza vorbită în orașe va avea și ea cel puțin două categorii de vorbitori, evident diferențiați din punct de vedere social. Vechii irlandezi stabiliți în orașe vor folosi frecvent în familie limba maternă. În relațiile comerciale și sociale ei vor utiliza un limbaj ce va reflecta atât caracteristicile limbii materne cât și trăsăturile englezei arhaice, care *"continued to be the main element in the town population"*[7]. Pe de altă parte, *"Literary English is used, and was no doubt spoken by the upper class (better in some towns than in others; in all it must have been somewhat old-fashioned)"*[8].

6) ***Ibid.***, p. 54-55
7) ***Ibid.***, p. 55
8) ***Ibidem***

În aceste condiții este impropriu să vorbim, deși se face frecvent acest lucru, de reprezentarea dialectului anglo-irlandez în literatură, căci de fapt avem de-a face cu reprezentarea dialectelor anglo-irlandeze. Încă din epoca teatrului elizabetan, *"The Irish are on the whole treated toletantly in these plays, as a diverting if inferior race"*. Mai mult, *"Irishmen are brought on the stage, as rebels in their own wilds, as picturesque envoyes, "imbasheters", to the court, or in the occupations in which they were familiar to Londoners. They were popular with the Elizabethans, insatiably curious about every nation of the world they were conquering"*.[9] Lupta irlandezilor pentru eliberarea națională a dus ulterior la adâncirea resentimentelor englezilor față de irlandezi, iar limba acestora a devenit, în special prin intermediul dramaturgiei, o veșnică sursă de satiră. G.L.Brook observă că *"... the Anglo-Irish dialects... are stirized in English plays from the seventeenth century onwards"*.[10]

Satira este întotdeauna bazată pe exagerare, pe distorsionarea unor particularități până la punctul în care acestea devin ridicole; privită din această perspectivă, ea nu este cu nimic mai realistă ca hiperbola. Satira compromite însă atât de profund, încât zugrăvirea realistă nu reușește să șteargă impresia profundă produsă de aceasta, creând, dimpotrivă, iluzia unui adevăr spus pe jumătate. Din punct de vedere artistic, satira trebuie anihilată prin satiră, iar rezultatul trebuie consolidat printr-o zugrăvire cât mai realistă. Acesta este și modul în care acționează Shaw, căruia îi revine sarcina de a face față tuturor acestor probleme de o deosebită complexitate.

În prezentarea dialectului anglo-irlandez, ***John Bull's Other Island*** debutează cu o satiră a imaginii dramatice tradiționale a modului în care vorbesc irlandezii, prin intermediul lui Tim Haffigan. Publicul nu este prevenit de la bun început că va asista la parodia parodiei vorbirii dialectale irlandeze. Cei ce se amuză copios de pe urma acestui tip de vorbire sunt lăsați să se amuze: cu cât va fi mai mare satisfacția încercată, cu atât mai puternic va fi efectul final. Din punctul de vedere al structurii dramatice, întreaga scenă este o farsă, la fel ca metamorfoza lui Tim Haffigan la apariția lui Larry Doyle.

9) *Ibid.*, p. 56
10) G.L. Brook, *op. cit.*, p. 112

Intrarea în scenă a lui Tim pare însă cu totul naturală și justificată. Este invitat de Broadbent, în căutarea unui "Irish Secretary", pentru a pregăti în rândurile irlandezilor terenul pentru marile investiții ale unui consorțiu pe care îl reprezintă Broadbent. Aceste investiții sunt menite să transforme Rosscullen și împrejurimile sale într-o stațiune turistică de prima mână, deosebit de rentabilă pentru englezii ce-și vor investi banii în ea, dar ruinătoare pentru localnicii transformați în slujbași cu totul dependenți de fluctuația intereselor companiei. Broadbent are mari calități organizatorice și intuiția psihologiei sociale, pe care o va exploata din plin, dar experiența sa asupra irlandezilor se reduce la cunoașterea prietenului și colaboratorului său, Larry Doyle, anglicizat de-a lungul anilor, și a dialectului scenic irlandez, cu care l-a obișnuit atât de mult tradiția dramatică britanică. Este natural deci ca el să ia vorbirea scenică pe care i-o oferă Tim Haffigan drept cea mai autentică vorbire irlandeză, cu atât mai mult cu cât aceasta corespunde pe deplin dorinței sale de a-și asigura colaborarea unui irlandez tipic. Iar Tim îi oferă exact ceea ce are el nevoie, dramaturgul precizând, pentru a crea o impresie cât mai completă, că ***"He hastens to shake Broadbent's hand with a show of reckless geniality and high spirits, helped out by a rollicking stage brogue. This is perhaps a comfort to himself, as he is secretly pursued by the horrors of incipient delirum tremens"***. (**J. B. O. I.**, p. 406) Tim Haffigan îl salută cu "tradiționala" urare irlandeză de dimineață *"The top o the mornin to you, Misther Broadbent"* (p.406), cu *"More power to your elbow! an may your shadda never be less! for youre the broth of a boy intirely"* (p.407). *More power to your elbow* este o urare de sănătate, *may your shadow be less* este o expresie de origine persană însemnând *"may you keep on increasing in prosperity"*, iar *the broth of a boy* înseamnă *"the essence of what a boy should be"*. Expresia *Whin me mother turns up her toes*, însemnând *"when my mother dies"* din *"Whin me mother turns up her toes, you shall take the five pounds off; for your expinses must be kep down wid a sthrong hand: an-"* (p.408) este menită să contribuie stilistic la obținerea aceluiași efect. Unele din afirmațiile sale iau forma unor proverbe sau aforisme, creând acea aparență de înțelepciune populară care l-ar putea avantaja pe candidatul la funcția de "Irish Secretary", ca în *"Just a dhrain more: the lower half o the tumbler doesnt hold a fair half"* (p.407), *"Dhrink is the curse o me unhappy counthry. I take it meself because I've a wake heart and a poor digestion; but in principle I'm teetotaller"* (**ibid.**). Tim se înfățișează astfel ca având tăria morală de a se

împotrivi tradiționalului viciu irlandez, dar prin constituția sa "debilă" ar fi obligat să bea câte un păhărel, calitate de loc de neglijat în însărcinările delicate ale funcției la care candidează. Tim este întotdeauna gata să vină în întâmpinarea ideilor viitorului său patron, disimularea sa nefiind sesizată de Broadbent, încântat că a descoperit un astfel de colaborator. Încercările retorice ale lui Tim sunt însă ridicole prin substratul lor evident lingușitor, care nu poate scăpa cititorilor sau spectatorilor:

BROADBEANT: Have you ever heard of Garden City?
TIM: */doubtfully/* D'ye mane Heaven?
BROADBENT. Heaven! No: it's near Hitchin. If you can spare half an hour I'll go into it with you.
TIM: I tell you hwat. Gimme a prospectus. Lemmy take it home and reflect on it.
BROADBENT: Youre quite right: I will. */He gives him a copy of Ebenzer Howard's book, and several pamphlets/*. You understand that the map of the city - the circular construction - is only a suggestion.
TIM: I'll make a careful note o that/*looking dazedly at the map*/.
BROADBENT: What I say is, why not start a Garden City in Ireland?
TIM: */with enthusiasm/*Thats just what was on the tip o me tongue to ask you. Why not?/ *Defiantly*/ Tell me why not. (p.407).

Tim este un personaj profund comic prin discrepanța dintre ceea ce este și ceea ce spune, dar până în acest moment avem doar certitudinea a ceea ce spune și putem doar intui restul: el va fi pe deplin relevat doar după intrarea în scenă a lui Larry Doyle, care va smulge definitiv masca de pe obrazul său, împiedicându-l astfel pe Tom Broadbent să înceapă o colaborare cu totul compromițătoare pentru scopurile sale. Pentru moment Tim are grijă să-și etaleze pe larg meritele:*"Never fear, sir. We know how to respict a brave innimy"* (p.408), *"Tell me all me faults as man to man. I can stand anything but flatthery"* (**ibid.**), *"Spare me blushes. I mustnt sit here to be praised to me face. But I confess to the goodnature: it's an Irish wakeness. I'd share me last shillin with a friend"* (**ibid.**).

Tim și-a pus bine la punct nu numai travestiul psihologic, ci și cel lingvistic. În afara expresiilor "irlandeze", cel puțin prin tradiția dramatică, el întrebuințează o seamă de cuvinte sau pronunții dialectale, menite să creeze aceeași impresie: *begora* (by God), *aither* (de la aith, formă irlandeză pentru *coath*), *shedda* (shadow), *borra* (borrow), *oul* (old), *verry* (very).

Sub aspectul fonologiei irlandeze, el prezintă de asemenea unele trăsături caracteristice, pe care le vom reîntâlni la celelalte personaje irlandeze ale piesei. Ele se întâlnesc atât în cadrul sistemului vocalic cât și în cel consonantic. Dintre transformările vocalice, cea mai importantă este trecerea lui /e/ în /i/, de exemplu *divil* (devil), *innimy* (enemy), *respict* (respect), *sind* (send), *expinces* (expences), *whin* (when).[11] /ɔ/ se transformă tot în /i/, dar am găsit un singur exemplu în care se întâlnește acest fenomen: *sympithy* (sympethy).[12] În *mane* (mean), /i:/ devine/ei/,[13] dar /ei/ din *nature* devine/æ/ în *nacher*.[14]

În cazul dialectului cockney, transformările cele mai interesante au fost cele vocalice. În sugerarea dialectului irlandez, se pare că transformările consonantice prezintă o importanță crescândă. În vorbirea lui Tim, transformarea /ð/ în /d/ apare într-un singur exemplu: cuvântul *wid* (with),[15] iar /tj/ în /tʃ/ o întâlnim doar în *Choosda* (Tuesday).[16] În schimb, o altă caracteristică, *"Plosive consonante are often aspirated"*,[17] apare frecvent în cazul consoanei alveolare explozive surde /t/ și a consoanei alveolare explozive sonore /d/. Astfel de exemple sunt *Misther* (Mr.), *afthernoon* (afternoon), *sthrong* (strong), *counthry* (country), *flatthery* (flatery), *matther* (matter), *thrain* (train) și *dhrinker* (drinker), *dhrain* (drain), *dhriver* (driver), *hundherd* (hundred), *murdher* (murder). Transformarea pe care am întâlnit-o în dialectul cockney, /ŋ/ trece în /n/ este și ea obișnuită, de exemplu *mornin* (morning), *thinkin* (thinking), *shillin* (shilling), *goin* (going), *comin* (coming), etc. O pronunție arhaică, [klouz] este indicată de ortografia *cloes* (clothes). Transpoziția lui *r* apare în *hundhert* (hundred), iar cea a două consoane frecvent asociate, *s* și *k*, în *axin* [a:ksin] pentru *asking*. O consoană intrusivă este prezentă în *speciments* (specimens). Aceste caracteristici

11) Această trăsutră dialectală se găsește descrisă de J.J. Hogan (***op. cit.***, p. 65).
12) Neconfirmată bibliografic
13) Cf. J.J. Hogan, ***Ibid.***, p. 60, 66
14) Cf. ***Ibid.***, p.61
15) G.L. Brook arată că *"the distinction between the alveolar plosives [t], [d] and the pre-dental fricatives /θ/, /ð/ tends to be lost. This confusion is due in part to the influence of Gaelic in wich* ***t*** *and* ***d*** *are dental, not alveolar, consonants. For both plosives and fricatives, affricate consonants, with slow separation of the organs of speech are often heard. As a result of the falling together of these sounds, we find in English representation of Irish speech such spellings as* ***dere*** *for* ***there*** *and* ***trote*** *for both* ***throat*** *and* ***troth.***"; (***op. cit.***, p.112);
Cf. J. J. Hogan, ***op. cit.***, p. 72
16) Trăsătură neconfirmată bibliografic
17) G.L. Brook. ***op. cit.***, p. 112

indică, evident, forme substandard mult mai generale decât cele dialectale pe care le avem în vedere în exemplele anterioare. Alte caracteristici de o mai mică importanță vor figura în tabelele de sinteză ale personajelor irlandeze.

În vorbirea lui Tim Haffigan apar și două forme gramaticale frecvent întrebuințate în dialectul irlandez: utilizarea pronumelui personal în locul adjectivului posesiv, de exemplu: *me blood, me faults*, etc. și a pronumelui reflexiv sau de întărire *meself*. Asimilația dialectală sau mai general substandard, care dă acel efect stilistic de "vulgaritate" în vorbirea unor personaje, este frecvent întâlnită în anumite cuvinte, constituind un mijloc important de sugerare a vorbirii lui Tim: *thankya* (thank you), *fypounnote* (five pund note), *lemmy* (let me), *gimme* (give me), *yev* (you have), *yar* (you are). Elementele vorbirii lui Tim Haffigen sunt, după cum am văzut, suficient de bine organizate pentru a duce în eroare un englez care nu a fost niciodată în Irlanda și nici nu are cunoștințe reale asupra dialectului irlandez. Este suficient însă ca Larry Doyle să audă urarea *"The top o the mornin to you"* (p. 408), ca să-și poată imagina tot restul repertoriului: *"the broth of a boy", "more power to your elbow", "your shadow might never be less"*. (p. 409). Ostilitatea sa față de falsul irlandez este atât de evidentă, încât Tim, extrem de neliniștit în privința consecințelor, recade fără să-și dea seama în vorbirea care îi este naturală, dialectul Glasgow-ului și a împrejurimilor sale:

TIM: */his brogue decaying into a comoon would-be genteel accent with an unexpected strain of Glasgow in it/* I must be going. Avnmpoartnt engeegement in the west end.

BROADBENT: */rising/* It's settlend, then, that you come with me.

TIM: Ashll be verra preased to accompany ye, sir. (p. 409).

Tom Broadbent nu-și dă seama nici de data aceasta că a fost păcălit, scenă care își găsește probabil motivarea în faptul că îi dă lui Shaw posibilitatea de a vorbi, prin intermediul lui Doyle, despre falsitatea obișnuitelor reprezentări scenice ale dialectului irlandez:

DOYLE: ...However, we neednt argue about Haffigan, for two reasons. First, with your money in his pocket he will never reach Paddington: there are too many public houses in the way. Second, he's not an Irishman at all.

BROADBENT: Not an Irishman! */He is so amazed by the statement that he straightens himself and brings the stool bolt upright/.*

DOYLE: Born in Glasgow. Never was in Ireland in his life. I know all about him.

BROADBENT: But he spoke - he behaved just like Irishman.

DOYLE: Like an Irishman! Man alive, dont you know that all this top-o-the-morning and broth-of-a-boy and more-power-to-your-elbow business is got up in England to fool you, like the Albert Hall concerts of Irish music? No Irishman ever talks that in Ireland. Or ever did, or ever will. But when a thoroughly worthless Irishman comes to England, and finds the whole place full of romantic duffers like you, who will let him loaf and drink and sponge and brag as long as he flatters your sense of moral superiority by playing the fool and degrading himself and his country, he soon learns the antics that take you in. He picks them up at the theatre or the music hall. Haffigan learnt the rudiments from his father, who came from my part of Ireland. I knew his uncles, Matt and Andy Haffigan of Rosscullen.

BBROADBENT: */still incredulous/* But his brogue?

DOYLE: His brogue! A fat lot you know about brogues! I've heard you call a Dublin accent that you could hang your hat on, a brogue. Heaven help you! you dont know the difference between Connemara and Rathmines. */With violent irritation/* Oh, damn Tim Haffigan! lets drop the subject: he's not worth wrangling about. (p. 409-410).

Prin posibilitatea de a comenta caracteristicile dialectului irlandez, prin modul în care ne atrage atenția asupra problemelor dialectale, Larry Doyle este un precursor al profesorului Higgins din ***Pygmalion***. El provine însă din "interiorul" dialectului și nu este un observator din exterior al acestuia. Nu ar fi exclus ca scena citată anterior, în care discuția despre dialectul irlandez apare ca un fel de epilog,conținând concluzia parodiei, să-i fi generat lui Shaw ideea prologului din ***Pygmalion***, în care să nu mai fie vorba de parodie, ci de surprinderea trăsăturilor celor mai definitorii ale dialectului cockney. Nu avem la dispoziție mărturii ale scriitorului în această privință, dar emitem această ipoteză de lucru pe baza studiului logicii care a stat la baza tehnicii dramatice a lui Bernard Shaw, în care inversiunile sunt modul de variație în dezvoltarea aceleiași teme. Dacă vrem să fim consecvenți principiilor derivate din această observație, nu ar fi lipsit de semnificație să remarcăm faptul că, prin actul său de demascare a impostorului, Doyle oprește evoluția lui Tim Haffigan, lipsindu-l de șansa de a deveni secretarul lui

Broadbent și eventual de a-și schimba condiția de viață. Dacă ar fi fost un irlandez autentic și nu doar un mim al vorbirii irlandeze, ar fi reușit.

Privită în oglindă, acțiunea lui Higgins reușește să realizeze ceea ce a oprit Larry Doyle. Noul tip de vorbire face din Eliza o "ducesă", sau îi creează posibilitatea de a deveni secretara profesorului Nepean, sau chiar a lui Higgins, sau să se căsătorească cu Freddy. Comun este același element, cel esențial: ideea că apartenența la un anumit tip de limbaj, provenită dintr-o anumită origine socială sau regională, poate avantaja sau, în aceeași măsură, dezavantaja în viață.

Epilog în pregătirile lui Broadbent de cucerire a Irlandei, episodul Tim Haffigan este un prolog în dezvoltarea temei limbii și vorbirii pe care încercăm să o urmărim și în această piesă. Scena naște întrebarea firească: Dacă acest mod de a vorbi, pe care l-am crezut autentic pentru vorbirea irlandezilor este un fals grosolan, care este cel autentic? Fără ca dramaturgul să ne ceară să ne concentrăm atenția asupra acestei probleme, întrebarea este imposibil să nu se ridice în subconștientul nostru. Știm că Broadbent va pleca în Irlanda și chiar dacă nu am cunoaște preocupările lui Shaw legate de vorbirea oamenilor, din însuși modul în care Doyle a abordat problema dialectului irlandez ne așteptăm ca dramaturgul să ne ofere vorbirea autentică a irlandezilor în clipa în care eroul său poposește printre ei. Shaw nu ar fi însă Shaw dacă răspunsul său ar fi acela la care ne așteptăm. Adevărurile nu sunt niciodată atât de simple ca jumătățile, sau sferturile sau diviziunile și mai mici ale adevărului. Ca să înțelegem cum vorbesc irlandezii, Bernard Shaw creează nu mai puțin de opt roluri semnificative pentru modul în care vorbesc oamenii într-un singur colțișor al Irlandei, Rosscullen. Va trebui, înainte de a trage cea mai mică concluzie, să vedem cum vorbește Keegan, Father Dempsey, Nora Reilly, Cornelius Doyle, Aunt Judy, Matthew Haffigan, Doran și umilul Petsy Farell. Dar chiar și așa, lucrurile ar putea fi neadevărate prin simplificarea lor, căci oamenii vorbesc într-un anumit mod atunci când vorbesc cu ei înșiși, în altul atunci când discută cu alții mult mai simpli decât ei, sau cu cei care au aceeași educație, eventual una superioară, iar atitudinea față de acești oameni este adesea hotărâtoare; naturalețea situațiilor generează de asemenea alte performanțe lingvistice decât cele determinate de diferitele tipuri de emoție. Doar o viziune globală a tuturor factorilor și situațiilor, din care doar o mică parte pot fi cuprinse într-o piesă de teatru, poate furniza acea imagine calitativă pe care o solicită întrebarea noastră. Ceea ce poate face un dramaturg inteligent și onest față de auditoriul său este deci un act opus în esența sa celui oferit de Tim

Haffigan. Shaw nu va da soluții. Va dezbate această problemă în maniera specifică teatrului său. Vor recunoaște dezbaterea acei ce și-au ridicat și ei această problemă, găsind în ea unele confirmări și verificând alte îndoieli. Nimic ostentativ. Ostentația a existat, a fost necesară în prologul piesei, pentru a putea atrage atenția că astfel de probleme există, că în piesa sa dramaturgul va încerca să expună o opinie. Poate puțin influențată de apartenența sa la grupul irlandezilor, dar oricum o opinie cinstită, bazată pe ideea egalității în drepturi a tuturor dialectelor: *"I must... most vehemently disclaim any intention of suggesting that English pronunciation is authoritative and correct. My own tongue is neither American English nor English English, but Irish English; so I am as nearly impartial in the matter as it is in human nature to be."*[18]

Actul al doilea începe cu o poezie. Cu poezia limbajului unui om care stă de vorbă cu o lăcustă pentru a putea sta de vorbă cu sine însuși. Este o poezie de o rară frumusețe, pe care ne permitem să o citim în întregime, căci dincolo de acel *"brogue which is the jocular assumption of a gentleman and not the natural speech of a peasant"* (p. 416), ea constituie laitmotivul tragediei Irlandei exploatate de veacuri și unul din motivele predominante ale piesei. Și să nu uităm că dacă este *"the jocular assumption of a gentleman and not the speech of a peasant"* - un lucru pe care doar cititorul piesei și implicit al indicațiilor scenice îl poate cunoaște, nu și spectatorul cufundat în semiobscurul unei săli de spectacole - avem de-a face cu un tip cu totul deosebit de parodie decât cel pe care l-am întâlnit în vorbirea lui Tim Haffigan: ea nu-și propune ca scop să ne îndepărteze, ci să ne apropie de limba țării, așa cum este vorbită ea de către țăranii săi.

THE MAN: An is that yourself, Misther Grasshopper? I hope I see you well this fine evenin.

THE GRASSHOPPER: */prompt and shrill in answer/* X.X.

THE MAN: */encouragingly/* Thats right. I suppose now youve come out to make yourself miserable be admyerin the sunset?

THE GRASSHOPPER: */sadly/* X.X.

THE MAN: Aye, youre a thrue Irish grasshopper.

THE GRASSHOPPER: */loudly/* X.X.X.

---

18) George Bernard Shaw, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion***, p. 4

THE MAN: Three cheers for Ireland, is it? That helps you to face out the misery and the poverty and the torment, doesnt it?

THE GRASSHOPPER: */plaintively/* X.X.

THE MAN: Ah, it's no use, me poor little friend. If you could jump as far as a kangaroo you couldnt jump away from your own heart an its punishment. You can only look at Heaven from here: you cant reach it. There! */pointing with his stick to the sunset/* thats the gate o glory, isnt it?

THE GRASSHOPPER: */assenting/* X.X.

THE MAN: Sure it's the wise grasshopper yar to know that. But tell me this, Misther Unwordly Wiseman: why does the sight of Heaven wring your heart an mine as the sight of holy wather wrings the heart o the divil: What wickedness have you done to bring that curse on you? Here! where are you jumpin to? Wheres your manners to go skyrocketin like that out o the box in the middle o your confession */he threatens it with his stick/*?

THE GRASSHOPPER: */penitently/* X.

THE MAN: */lowering the stick/* I accept your apology; but dont do it again. And now tell me one thing before I let you go home to bed. Which would you say this counthry was: hell or purgatory?

THE GRASSHOPPER: X.

THE MAN: Hell ! Faith I'm afraid youre right. I wondher what you and me did when we were alive to get sent here.

THE GRASSHOPPER: */shrilly/* X.X.

THE MAN: */nodding/* Well, as you say, it's a delicate subject; and I wont press it on you. Now off widja. (p. 416).

Shaw parcă ar dori să realizeze o decantare a elementelor poetice din vorbirea țăranului irlandez, urmărind obținerea unei maxime muzicalități a frazei. Ritmul și aliterația, structura particulară a frazelor în alternare cu înțelegătorul târâit al lăcustei dornice de libertate, sunt elemente care împletesc o simțire profundă cu noblețea sentimentelor. Dar pentru că totul a fost o glumă, o glumă nu a simțămintelor, ci a posibilității omului de a dialoga cu un *alter ego* întruchipat de o lăcustă, ea trebuie să se încheie cu un acord plămădit din substanța cea mai pământeană, care să spulbere vraja poetică, iar acesta este un "Now off widja", un anticlimax tipic shavian.

Este extrem de greu de caracterizat vorbirea lui "Father" Keegan, căci el este o sinteză a calităților contradictorii de care au dat dovadă atâtea generații de intelectuali irlandezi care, chiar atunci când au fost

pe meleaguri străine, nu s-au rupt niciodată de țară și de dialectul pe care l-au considerat limba lor. Ca mulți dintre ei, Keegan a călătorit mult, studiind la Salamanca, Roma, Sorbona și Oxford, la Ierusalim, Patmos sau Muntele Athos. Așa cum mărturisește el, în numele generațiilor de irlandezi pribegi timp de mulți ani, *"I saw wonders I had never seen in Ireland. But when I came back to Ireland I found all the wonders there waiting for me. You see they had been there all the time; but my eyes had never been opened to them. I did not know what my own house was like, because I had never been outside it"* (p. 418).

Putem remarca faptul că atunci când vorbește cu Patsy, Keegan se exprimă într-un mod destul de apropiat cu cel în care monologa în scena anterioară. Din clipa în care se adresează Norei Reilly, dicția sa devine îngrijită, lipsită de particularitățile fonologice ale dialectului irlandez, într-un cuvânt, dicția omului educat, care, fără ostentație, vorbește așa cum simte că trebuie să se adreseze unui interlocutor pe care îl respectă profund.[19] În ciuda locurilor celebre evocate, simțim că Father Keegan evită orice element de natură retorică; ar vrea parcă să spună că cel mai însemnat lucru pe care l-a învățat este simplitatea și modestia. Între sentimentele încercate și expresia lor verbală nu există nici cea mai mică discrepanță. Atunci când vorbește însă de vicisitudinile societății în care trăiește, în lunga conversație cu Thomas Broadbent și Larry Doyle, pe care îi consideră în parte responsabili, Keegan păsește însă pe urmele unor generații întregi de scriitori irlandezi. Ca ei, Keegan atacă virulent această societate, replicile sale transformându-se într-un exemplu strălucit de pamflet, specie cultivată nu numai de prozatorii dar și de dramaturgii irlandezi. Retorica apare în aceste condiții ca o necesitate. Nu mai simțim cuvintele, ce curg cu o repeziciune din ce în ce mai mare, ci ideile, care, cu fiecare nou element al perioadei, își amplifică forța de expresie, până când dobândesc o asemenea intensitate încât înlătură

19) Ni se pare deosebit de importantă următoarea observație făcută de J. J. Hogan asupra dialectului irlandez: *"But it is not, nor has it ever been, anything like a Standard Language. Among the educated (in varying degrees, determined by the usual factors which go to make up the dialect of an individual or group) Common A.-I. is deprived of its most obvious differences from Standard English. Against this there is, as in Scotland and America, a tendency to defend the correctness of certain Irishisms against English usage. This applies especially to matters in which Irish pronunciation is known to agree with old-fashioned E..., or where the spelling supports... or where A.-I. sound is felt to be nearer to Std. E. than vulgar E., especially Cockney, or at least to differ from it in a more desirable direction..."* (*op. cit.*, p. 62)

orice posibilitate de rezistență și se revarsă, ca într-o mare, în apele cuprinzătoare ale concluziei.

Ironia și sarcasmul sunt strălucit reprezentate de Keegan și împletite cu arta disimulării swiftiene. Înțelepții lui Shaw îmbracă întotdeauna tichia nebunilor, căci, în societatea sa, doar nebunii își pot permite să spună adevărul și să-i ridiculizeze pe cei puternici.

Este greu să spunem în câteva cuvinte cum vorbește Keegan. Este cert că el reprezintă o întreagă lume irlandeză. Putem identifica de pildă în vorbirea sa trăsături fonologice caracteristice vorbirii irlandezilor simpli, de tipul *thrue* (true), *wondher* (wonder), *jumpin* (jumping), *divil* (devil), *dar* (dare),[20] *ould* (old),[21] *sted* (stayed),[22] forme de asimilație substandard sau altele de contracție, forme gramaticale dialectale, dar ele nu ne arată decât modul în care vorbește "Father"Keegan, omul provenit din mijlocul țăranilor irlandezi, adică un Keegan al unei anumite ipostaze. Dar nici una din aceste observații nu se potrivește celuilalt Keegan, nebunul care *"calls the ass his brother"* pentru a-l putea înfățișa așa cum este, *"stubborn when you abuse him, ridiculous only in love, which sets him braying, and in politics, which move him to roll about in the public road and raise a dust about nothing"*. (p. 450). Pe de altă parte, Keegan acuzatorul, conștiința de sine a națiunii irlandeze, nu vorbește la fel cu Father Keegan de la începutul piesei, ci este o sinteză a celor mai bune tradiții pamfletare ale reprezentanților acestui popor oprimat. Keegan nu dă un răspuns, ci o mulțime de răspunsuri la întrebarea "Cum vorbesc irlandezii?" El este în egală măsură personaj real și simbol, ca acea Cathleen Ni Hoolihan, simbolul Irlandei, căreia W.B. Yeats i-a închinat una din piesele sale. Nu putem însă decât regreta că acest erou-simbol al dramaturgului, singurul care ajunge să-și dea seama de cauzele majore care justifică rezistența la pătrunderea capitalului englez în insulă, eșuează în a întreprinde ceva, rămânând doar un vizionar, chiar dacă, așa cum spune în finalul piesei, *"Every dream is a prophecy: every jest is an earnest in the womb of Time"* (p. 452). Prin Keegan și întreaga problematică a piesei sale, Shaw justifică stabilirea unei legături spirituale profunde cu scopurile pe care și le-au propus "The Irish Dramatic Movement" și "The Abbey Theatre", chiar dacă nu a făcut parte în mod oficial din această mișcare.

20) Cf. *Ibid.*, p. 64
21) Cf. *ibid.*, p. 68
22) Trăsătură neconfirmată bibliografic

Ne-a mai rămas să întreprindem analiza vorbirii altor șapte personaje irlandeze pentru a încerca să răspundem la întrebarea pe care o descifrăm în subtextul piesei. O privire de ansamblu asupra performanțelor lor lingvistice justifică opinia că dramaturgul a încercat să creioneze diferite ipostaze în care se prezintă dialectul anglo-irlandez, așa cum este vorbit de către diferite categorii sociale. Acest dialect nu are același caracter profund de clasă ca dialectul cockney. Vom observa însă că unele particularități ale sale sunt mai puternic reliefate în cazul unor anumite categorii sociale și destul de estompate în cazul altora. Din analiza "stilului" diferitelor personaje, vom putea descifra unele diferențe ce pot fi distinse doar pe baza fondului comun, ce presupune împărtășirea unor trăsături fonologice și gramaticale sau lexicale esențiale vorbirii dialectale.

Father Dempsey, înlocuitorul lui Keegan în funcția de pastor după destituirea acestuia ca urmare a nonconformismului său religios și social, este fără îndoială cel mai "cult" dintre personajele irlandeze pe care le vom întâlni în piesă, cu excepția lui Larry Doyle și a lui Keegan. El nu este însă scutit de ironia mușcătoare a dramaturgului, tocmai pentru că îi lipsesc acele calități pe care le-a demonstrat Keegan:

BROADBENT: */deeply interested/* Have you any theory as to what the Round Towers were for?

FATHER DEMPSEY: */a little offended/* A theory? Me ! */Theories are connected in his mind with the late Professor Tyndall, and with scientific scepticism generally: also perhaps with the view that the Round Towers are phallic symbols/.*

CORNELIUS: */remonstrating/* Father Dempsey is the priest of the parish, Mr Broiadebent. What would he be doing with a theory?

FATHER DEMPSEY: */with gentle emphasis/* I have a k n o w l e d g e of what the Roun Towers were, if thats what you mean.They are the forefingers of the early Church, pointing us all to God. (p. 419-420).

Transformarea fonologică caracteristică dialectului irlandez, /ð/ în /d/, este prezentă în vorbirea lui Father Dempsey nu într-un singur exemplu, așa cum era ilustrată de Tim Haffigan, ci cu regularitate în cuvintele *dhat* (that), *dhese* (these), *dhere* (there), *dhemselves* (themselves), iar uneori în articolul hotărât, *dhe*. După cum indică ortografia lui Shaw, consoana explozivă este însă aspirată în timpul rostirii, /dˋ/, o caracteristică ce poate fi considerată în general ca neobligatorie în unele dialecte irlandeze, dar care va fi prezentă în pronunția localnicilor

din Rosscullen. În cuvântul *thrue* este prezentă, în schimb, doar aspirația consoanei alveolare explozive surde, /t'/. Întâlnim frecvent și trecerea lui /ŋ/ în /n/, de exemplu *lookin* (looking), *nothin* (nothing). Ortografia *hwat* (what), *hwaya* (why), *hwen* (when) indică în mod clar pronunția lui /h/ la începutul acestor cuvinte.[23]. În poziție finală, fonemele /d/ și /v/ rămân nepronunțate în cuvintele *roun* (round), *an* (and), *ole* (old) și respectiv *o* (of).[24]

În domeniul vocalismului întâlnim doar două transformări fonologice, /e/ trece în /i/: *divil* (devil) și /i:/ în /ei/: *aisy* (easy). Studiind transformările consonantice și vocalice în ansamblul lor, constatăm că primele apar cu regularitate la toți vorbitorii irlandezi din piesele lui Shaw, în timp ce transformările vocalice sunt abundente doar în vorbirea acelora care s-au putut bucura de mai puțină educație și cultură. În aceste condiții, nu ne miră discreția cu care sunt prezente aceste mijloace în caracterizarea vorbirii pastorului Dempsey. Nu vom întâlni, din același motiv, decât foarte puține exemple de asimilație, frecvent asociată ideii de vulgaritate, ca în *d'ye* (do you) și o singură particularitate gramaticală dialectală, forma *meself* (myself).

În indicațiile scenice, Shaw stabilește o strânsă legătură între anumite caracteristici ale personalității Norei Reilly și modul său de a vorbi: "***The absence of any symptoms of coarseness or hardness or appetite in her, her comparative delicacy of manner and sensibility of apprehension, her fine hands and frail figure, her novel accent, with the caressing plaintive Irish melody of her speech, give her a charm which is all the more effective because being untravelled, she is unconscious of it, and never dreams of deliberately dramatizing and exploiting it, as the Irishwomen in England do. For Tom Broadbent therefore, an attractive woman, whom he would even call ethereal. To Larry Doyle, an everyday woman fit only for the eighteenth century, helpless, useless, almost sexless, an invalid without the execuse of disease, an incarnation of everything in Ireland that drove him out of it. These judgements have little value and***

23) Cf. J. J. Hogan, ***Ibid.***, p. 74;
Fără referire la dialectul irlandez problema este discutată de profesorul Mihail Bogdan (***op. cit.***, p.129).

24) Cf. J. J. Hogan, ***op. cit.***, p. 72

no finality; but they are the judgements on wich her fate hangs just at present" (p. 417-418). Pentru interpretarea vorbirii ei și a funcției artistice a acesteia, opiniile lui Shaw joacă însă un rol important. În primul rând pentru că vorbirea Norei este considerată a fi reprezentativă pentru o mare categorie de oameni. În al doilea rând datorită marelui grad de autenticitate asociat vorbirii sale, rezultat în mod firesc din evitarea exagerării unor trăsături: Nora *"never dreams of deliberately dramatizing and exploiting it"*. În al treilea rând datorită evidențierii intenției lui Shaw de a opune din punct de vedere stilistic vorbirea irlandezilor celei a englezilor. Ideea este concretizată în piesă prin remarca Norei Reilly, care, luându-l pe Broadbent drept Larry, exclamă auzindu-i vocea: *"Oh, what an English accent youve got!"* (p. 422). La rândul său, Broadbent este vrăjit de *"the magic of this Irish scene"* și *"the charm of your voice"* (***ibid.***). Acestea sunt elemente care îl vor determina, în mare măsură, să ceară mâna Norei Reilly încă de la prima lor întâlnire, deși îl suspectăm și de existența unor rațiuni mai puțin nobile, în timp ce aceleași motive îl vor împiedica pe Larry Doyle să facă un pas atât de așteptat de eroină.

Nora prezintă extrem de puține particularități ale vorbirii dialectale, timbrul specific al vocii sale fiind imposibil de transcris de dramaturg. Practic nu putem vorbi de "alterarea" fonemelor englezei literare, poate cu excepția, în extrem de puține cazuri, a transformării tipice /ŋ/ în /n/, ca în *nothin* (nothing), *goin* (going), sau a apariției, într-un moment de emoție, a pronunției *introjoocing* (introducing). Tot la emoție, Nora nu-l mai pronunță pe /d/ în *hans* (hands), dar această particularitate fonologică nu este susținută și de alte exemple, cu excepția lui *an* (and). În mod frecvent însă, ea nu-l prezintă pe /v/ în *o* (of), iar afereza *deed* (indeed) se repetă de câteva ori. Cazuri de asimilație dialectală apar într-un număr relativ mic de exemple, ca în *d'ye* (do you), *yar* (you are), *galong* (go along) *with*, sau în *t'dhem* (to them), de altfel singurul exemplu în care /ð/ trece în /d'/. Ambele particularități morfologice pe care le-am menționat ca reprezentative pentru dialectul irlandez, utilizarea lui *me* (my) și a formei *meself* (mysalf) sunt prezente în vorbirea sa. Cuvintele specific irlandeze sunt neînsemnate sub raport numeric, de exemplu *arra*, o exclamație irlandeză și *gradle* (a lot of). Un număr atât de mic de particularități dialectale în vorbirea sa pune și mai mult în evidență ideea că în caracterizarea vorbirii Norei un rol extrem de important îl joacă acea trăsătură pe care Shaw a denumit-o ***"the caressing plaintive Irish melody of her speech"***, care nu poate fi însă notată, neexistând nici un mod de redare a intonației la

îndemâna artiștilor cuvântului și a marelui public, sistemele existente nemulțumindu-i încă și pe foneticieni.

Pe măsură ce trecem la celelalte personaje, vom observa o reluare a caracteristicilor deja discutate, numărul de exemple crescând pentru fiecare din elementele fonologice identificate, în timp ce altele noi, oglindind o îndepărtare din ce în ce mai mare față de Standard English, cresc.

Unul din aceste personaje este Cornelius Doyle, tatăl lui Larry. În vorbirea sa recunoaștem aceeași transformare /ð/ în /d'/, de exemplu *dhe* (the), *dhat* (that), *dhis* (this), sau pur și simplu aspirarea lui /t/, care devine /t'/, în *butther* (butter). Consoana nazală velară sonoră /ŋ/ devine consoana nazală alveolară sonoră /n/ în foarte multe cuvinte terminate în *-ing*, din care citâm doar *goin* (going), *doin* (doing), *owin* (owning), *comparin* (comparing), *meddlin* (meddling). În poziție finală, /t/, /d/ și /v/ nu sunt frecvent pronunțate, de exemplu *kep* (kept), *roun* (round), *len* (lend), *o* (of), contragerea în ansamblul său fiind și ea un procedeu folosit în mod frecvent în descifrarea vorbirii personajului: *praps* (perhaps), *a* (have), *putn* (putting). În *hwat* (what), *hwere* (where) și *hweel* (wheel) este indicată pronunția lui /h/, iar în *schoopid* (stupid), /st/ trece în /sk/.[25] În prepoziția *be* (by), /ai/ trece în /i:/.[26] Pronunția *medds* (meadow), cu /əu/ trece în /ə/ este și ea reprezentativă pentru dialectul irlandez.[27] Asimilațiile dialectale sunt destul de numeroase: de exemplu *widjer* (with you), *d'ye* (do you), *gimmy* (give me), *sammin* (salmon), *Inja* (India), *birdn* (bird and). Notăm prezența unor cuvinte specific irlandeze ca, interjecțiile *arra, bedad* (by God), sau cuvântul *omadhaun* (fool, idiot), de origine celtă. Cornelius îl folosește și el pe *me* pentru *my*, utilizând și forma gramaticală *them* pentru *those*, întâlnită nu numai în dialectul cockney ci și în cel irlandez.[28] Personajul nu ni se pare interesant din punctul de vedere al utilizării artistice a limbajului, fiind destul de uniform și deci fără treceri, chiar mai puțin spectaculoase, de la un tip de limbaj la altul, excepție făcând doar față de Patsy, pe care îl ocărăște permanent pentru lipsa de "îndemânare". Fiind semnificativ mai mult pentru gradul de concentrare a trăsăturilor

25) Trăsătură neconfirmată bibliografic
26) Cf. J. J. Hogan, *op. cit.*, p. 57-58, 68
27) Cf. *ibid.*, p. 61
28) Cf. *ibid.*, p. 146

dialectale decât pentru mânuirea lor cu un scop stilistic, nu insistăm asupra lui.

Aunt Judy constituie încă un pas înainte pe linia indicării unei pronunții standard, caracteristicile dialectale propriu-zise fiind însă în continuă scădere. Regăsim de fapt acele pronunții dialectale care în mod general sunt asociate și ideii de substandard, de exemplu /ŋ/ trece în /n/: *talkin* (talking), *trustin* (trusting), *thinkin* (thinking), *romancin* (romancing), etc. Este indicată și pronunția lui /h/ din grafemul *wh* în *hwatever* (whatever) și *hwy* (why). Impresia de substandard este adâncită de transformările /ə:/ în /ei/[29] din *airlier* (earlier), /w/ în /u/[30] în *ud* (would) și /dj/ în /j/[31] în *introjoosha* (introduce you). Exemplele de contracție, de tipul *n* (and), *praps* (perhaps), *harly* (hardly), *Farrll* (Farrell), *expectn* (expecting), cele de asimilație, *galong* (go along) *with, introjoosha* (introduce you) sau *nout* (and out) și simplificarea ortografică din *axidnt* (accident), constituie alte elemente caracteristice formelor substandard.

Există unele încercări ale dramaturgului de a face acest personaj cât mai amuzant prin intermediul înzestrării sale lingvistice. Aunt Judy întrebuințează frecvent nu mai puțin de trei interjecții irlandeze, *arra !, musha!* și *whisht!* Este pus în evidență și contrastul dintre gândire și exprimare, de-a dreptul comic în *"Well, what cant be cured must be injooded"* (p.423), în care *injured*[32] este făcut să rimeze cu *cured*. Din punct de vedere gramatical, atrage atenția, pe lângă întrebuințarea pronumelui personal *me* pentru adjectivul posesiv *my*, forma arhaică și dialectală de plural *childher* pentru *children*. Acest ultim exemplu pune în evidență și pronunția aspirată a plozivei /d'/, pe care o întâlnim însă doar în acest exemplu.

Echivalentul lingvistic cel mai apropiat al lui Drinkwater pentru dialectul irlandez este probabil Matthew Haffigan. Nu se poate, desigur, stabili nici o legătură fundamentală între istoria vieții lor, sau între temperamentele celor două personaje, dar, din punctul de vedere al întrebuințării limbii, ei au ceva comun în spirit. O parte din acel ceva la care ne referim este probabil găsit în observația lui Shaw că Haffigan ***"/iș/ helped out by a rollicking stage brogue"***

29) Trăsătură neconfirmată bibliografic
30) Trăsătură neconfirmată bibliografic
31) Trăsătură neconfirmată bibliografic
32) Trăsătură neconfirmată bibliografic

(p.406.). Într-adevăr, pronunția dialectală a lui Haffigan este deosebit de bine reprezentată. Personajul este caracterizat însă în vorbire și de o multitudine de forme substandard, căci Haffigan nu a avut posibilitatea de a profita de nici un fel de educație. El provine din păturile cele mai sărace ale țăranilor irlandezi, cu totul lipsiți de pământ, țărani care doar printr-o muncă titanică au ajuns, spre sfârșitul vieții, să devină mici proprietari de pământ și să-și câștige o relativă independență economică.

Transformarea lui /ð/ în /d/ sau /d'/ apare cu cea mai mare frecvență în vorbirea sa: *wid* (with), *dhere* (there), *dhis* (this), *Fadher* (Father); /t'/ este pus în evidență în *sthreet* (street), *afther* (after), *altherin* (altering), *rethrenchment* (retrenchment), ultimul fiind un cuvânt pe care îl învață de la Broadbent, adaptându-l legilor fonologiei irlandeze. Tot caracteristică pentru pronunția dialectală este rostirea consecventă a lui /h/ în *hwat* (what), *hwen* (when). Haffigan nu îl pronunță însă frecvent pe /d/ în poziție finală, iar în anumite situații nici în poziție mediană, de exemplu *lan* (land), *hans* (hands), *lanlord* (landlord), *harly* (hardly). Consoana /ŋ/ devine, după regula binecunoscută, /n/ în *tellin* (telling), *givin* (giving), etc. Transformările /d/ în /t/ în *kilt* (kiled) sau invers, /t/ în /d/ în *Prodestn* (protestant) sunt autentic dialectale.[33] Transformările /dʒ/ în /j/ din *soljer* (soldier) sau /sk/ în /ks/ în *ax* (ask)[34] sunt menite, în cazul rostirii consoanelor, să indice o pronunție substandard. Shaw nu neglijează nici schimbările vocalice, susținute în cazul lui Haffigan prin mai multe exemple decât în mod obișnuit. Astfel remarcăm /e/ trece în /i/, de exemplu *indipindent* (independent), *rint* (rent), *divil* (devil), /i/ în /ei/, în *mane* (mean), *sate* (seat), *taitch* (teach), *raisonable* (reasonable), sau /ei/ în / i:/[35] în *freed* (afraid), /ɔi/ în /i/ [36] în *biled* (boiled). Contragerea, de exemplu în *o* (of), *n* (and), *y'll* (you'll), *Prodestn* (Protestant) indică mai mult o tendință substandard decât una dialectală; dar și aici, la fel ca în cazul asimilației, este greu de precizat limita dintre dialect și ceea ce constituie o formă substandard ce poate exista în afara unor particularități strict dialectale, de exemplu *lemmy* (let me), *forgimmy* (forgive me), *leggo* (let go),

33) Cf. J. J. Hogan, *op. cit.*, p. 73
34) Trăsături neconfirmate bibliografic
35) Cf. J. J. Hogan, *op. cit.*, p. 60
36) Cf. *Ibid.*, p. 70

yanny (you any), *didjever* (did you ever). Este evident însă că Shaw exploatează aceste pronunții pentru a obține unele efecte umoristice:

MATTHEW: */glowering disdainfully at Hodson, and sitting down on Cornelius's chair as an act of social self-assertion/* N are you the valley?

HODSON: The valley? Oh, I follow you: yes: I'm Mr Broadbent's valet.

MATTHEW: Ye have an aisy time of it: you look purty sleek. */With suppresed ferocity/* Look at me! Do I look sleek?

HODSON: */sadly/* I wish I ad your ealth: you look as ard as nails. I suffer from an excess of uric acid.

MATTHEW: Musha what sort o disease is zhouragassid? Didjever suffer from injustice and starvation? Dhats the Irish disease. Its aisy for you to talk o sufferin, an you livin on the fat o the land wid money wrung from us. (p. 434)

În cazul lui *valley*, pronunția lui Haffigan este influențată de tendința dialectală de a nu rosti consoanele alveolare în poziție finală, de unde *valet* ajunge să fie pronunțat ['væli], formă atestată și de dicționarul lui Daniel Jones, dar care devine omofonă cu *valley* ['væli]. Această pronunție îngreunează însă în prima clipă înțelegerea, Hodson trebuind să se gândească la sensul posibil în contextul respectiv. Este evident însă că formele *purty* pentru *pursy* și *zhouragassid* pentru *uric acid* sunt substandard.

Este semnificativ faptul că Shaw l-a ales tocmai pe Haffigan ca interlocutor al lui Hodson pentru a pune față în față liniile melodice ale celor două dialecte, la care se adaugă, de ambele părți, suficiente forme substandard.[37] Trecerea lui Hodson de la limba extrem de îngrijită pe care o întrebuințează la începutul piesei, în dialogul cu Thomas Broadbent, la forme cockney și substandard extreme, ce amintesc în egală măsură de Drinkwater și Bill Walker, constituie o surpriză pentru cititor sau auditoriu. Această surpriză e determinată de formele lingvistice generate, puternic contrastate imaginii pe care ne-am format-o până acum în legătură cu modul de a vorbi al personajului și nu afectează cu

37) O precursoare a lui G.B. Shaw poate fi considerată irlandeza Maria Edgeworth (1767- 1849), în a cărei piesă ***Love and Law*** (1817) *"a London cockney is contrasted with a group of Irish characters"*. (W. Matthews, *op. cit.*, p. 41

nimic circumstanțele psihologice ce declanșează procesul. Hodson este puternic jignit de Haffigan, atât în mândria sa națională cât și în cea de om:

HODSON: */suddenly dropping the well-spoken valet, and breaking out is his native cockney/* Wots wrong with you, aold chep? Ez ennybody been doin ennythink to you?

MATTHEW: Anythin timmy! Didnt your English masther say that the blood biled in him to hear the way they put a rint on me for the farm I made wid me own hans, and turned me out of it to give it to Billy Byrne?

HODSON: Ow, Tom Broadbent's blad boils pretty easy over ennything that eppens aht of his aown cantry. Downt you be tiken in by my aowl men, Peddy. (p. 434-435).

Marcăm doar începutul acestui dialog extrem de savuros între cele două personaje dialectale, în care Shaw își fructifică pe deplin întreaga experiență în obținerea umorului prin intermediul mijloacelor lingvistice.

Un alt personaj aflat la granița dintre dialect și vorbirea substandard este Doran, morarul ridicat din cele mai sărace pături sociale. Și în cazul său, Shaw exploatează resursele comice ale vorbirii. Este evident contrastul dintre noua sa poziție socială și particularitățile lingvistice ce aparțin vorbirii irlandezilor care nu au primit nici un fel de educație.

Vorbirea lui Doran este aproximativ la fel de densă în particularități fonologice ca cea a lui Haffigan, personajul care deținuse recordul lor. Sunt reprezentative pentru dialectul irlandez schimbările /ð/ trece /d/ sau /d'/, de exemplu *wid* (with), care mai apare și în forma *widh, dh,* sau *dhe* (the), *dhat* (that), *dhem* (them), *anodher* (another), *bruddher* (brother), *fadher* (father) și /d/ în /d'/ în cuvintele *dhrive* (drive), *undher* (under), *doddhevers* (doddervers), sau /t/ trece în /t'/ în *matther* (matter), *sthreet* (street), *enthered* (entered), *thry* (try), etc., /t/ în /d/ în *kilt* (killed), iar /d/ în /t/ în *podato* (potato). Particularitatea *hwat* (what), *hwen* (when), *hweel* (wheel) este reîntâlnită la Doran, ca și /ŋ/ în /n/: *sufferings* (sufferings), *nothin* (nothing), *hearin* (hearing), etc., iar /dʒ/ în /j/ în *injine* (engine). Nu sunt pronunțate în mod frecvent /d/ și /t/ în poziție finală, sau în cazul în care aparțin rădăcinii cuvântului, fiind urmate de un morfem cu funcție gramaticală sau un sufix cu funcție lexicală, de exemplu lan (land), *Irelan's* (Ireland's) *frien* (friend), *frienly* (friendly), *hans* (hands), *jus* (just). Forme deosebit

de frecvente de contracție prezintă *n* sau *an* (and), *o* (of), *ha* (have), din care cel puțin ultima are semnificația unei forme substandard.

Asistăm la foarte multe schimbări fonologice în cadrul sistemului vocalic: /i:/ trece în /ei/ în *aisy* (easy), *mane* (mean), *sate* (seat), *baste* (beast), /e/ *devine* /ɪ/ în *divil* (devil), *gintleman* (gentleman), *intindin* (intending), *Broadbint* (Broadbent), *wint* (went). Transformări puțin susținute prin exemple sunt: /i:/ în /ɔ/[38] în *polus* (police), /ɔ:/ în /ɑ:/[39] în *sarve* (serve), /ɔi/ în /ai/[40] în *jynt* (joint), /ɔu/ în /u/[41] în *dhruv* (drove). Constituie simplificări ortografice *fut* (foot), *sez* (says), *minnit* (minute) și probabil în această categorie intră și grafemul *ou* în *bould* (bold), *houldin* (holding). Cuvintele *youl* (you old) și *dijjescape* (did you escape) pot fi interpretate ca forme de asimilație substandard.

Cuvintele dialectale întrebuințate de Doran nu prezintă noutate după interpretarea vorbirii celorlalte personaje, de exemplu, *arra, musha, bedad, begob,* etc.

Cea mai reușită parte a rolului lui Doran este relatarea, extrem de savuroasă, a modului cum a fost plimbat cu mașina lui Broadbent și a transportării porcului cumpărat de Haffigan. Dialectul are în această scenă un rol cel puțin la fel de important în obținerea efectelor comice ca întâmplarea propriu-zisă:

NORA: It's well Mr Doyle wasnt killed.

DORAN: Faith is wasnt o Larry we were thinkin jus dhen, wi dhe pig takin the main sthreet o Rosscullen on market day at a mile a minnit. Dh only thing Broanbint could get at wi dhe pig in front of him was a fut brake; n the pig's tail was undhar dhat; so that whin he thought he was putn non the brake he was only squeezin the life out o the pig's tail. The more he put the brake on the more the pig squealed n the fasther he dhruv.

AUNT JUDY: Why couldnt he throw the pig out into the road?

DORAN: Sure he couldnt stand up to it, because he was spanchelled-like between his seat dhat thing like a wheel on top of a stick between his knees. (p. 437).

---

38) Trăsătură neconfirmată bibliografic
39) Trăsătură neconfirmată bibliografic
40) Trăsătură neconfirmată bibliografic
41) Trăsătură neconfirmată bibliografic

Scena este mult mai lungă, dar nu ne permitem să o citãm în continuare. Ea dovedește însă realul talent de povestitor al lui Doran, care nu numai că nu e handicapat de apartenența la dialect, ci e ajutat de acest fapt.

Particularitățile sale gramaticale nu sunt prea numeroase, dar remarcăm utilizarea lui *me* pentru *my*, folosirea persoanei a treia singular a verbului *to be* pentru toate celelalte persoane și a formei *childer* pentru *children*. În "Hows yourself" (p.428), *you* este înlocuit de pronumele *yourself*.[42]

Deși realtiv scurt, rolul lui Patsy Farrel prezintă din abundență trăsături dialectale și substandard, de tipul celor oferite de Haffigan și Doran. Sub aspect consonantic, nu putem vorbi de noutăți: /ð/ trece în /d/ în *dhe* (the), *Fadher* (Father), *bruddher* (brother), *widhout* (without), iar /t/ în /t'/ în *thrade* (trade), *throth* (troth) sau *masther* (master). În poziție finală /ŋ/ trece în /n/, de exemplu *pretendin* (pretending), *talkin* (talking), *blessin* (blessing), etc. Dacă în *darlint* (darling) întâlnim consoana intrusivă /t/, în alte exemple eliziunea, ca formă a contracției, este un fenomen obișnuit, de exemplu *o* (of), *n* (and), *wi* (with), *forgetn* (forgetting), etc. În domeniul sistemului vocalic, remarcăm /e/ în /i/ în *riverence* (reverence), *yis* (yes), /ə:/ trece în /a:/ în *hard* (heard) și *larnt* (learnt), /i:/ trece în /ei/ în lave (leave), iar /ei/ devine /i:/ în *afreed* (afraid). Reîntâlnim ortografii simplificate de tipul *sez* (says), *fut* (foot). Exemple de asimilație, sugerând atât vorbirea substandard cât și cea dialectală, sunt *howkn* (how can) și *gimmy* (give me). Pentru ca repertoriul cu care ne-am obișnuit să fie întreg, nu lipsesc nici câteva cuvinte dialectale, de exemplu *arra, bedad* sau forme gramaticale de același gen, ca *me* /my/ *foot*. În vorbirea lui Petsy Farrell nu am identificat elemente care să contribuie la dobândirea unor efecte stilistice deosebite, personajul fiind destul de linear, formele lingvistice întrebuințate marchează doar apartenența sa la un nivel de vorbire dialectală aflată pe o treaptă foarte apropiată de vorbirea substandard.

Ordinea în care am abordat limba diferitelor personaje nu este, în mod evident, ordinea intrării lor în scenă. Acest fapt înlătură posibilitatea formării impresiei că, într-un anumit moment, dramaturgul ar fi dat semne de oboseală sau chiar plictiseală în conturarea acestora.

42) Cf. J. J. Hogan, *op. cit.*, p. 145

Dimpotrivă, Patsy Farrell este primul personaj cu care dialoghează Keegan la începutul actului al II-lea. Criteriul care a stat la baza descrierii noastre a fost cel al dozării diferitelor elemente dialectale sau substandard în vorbirea pêrsonajelor. Ni s-a părut că numai o astfel de abordare ar fi potrivită scopului nostru de a scoate în evidență ideea că Shaw nu a întrebuințat dialectul irlandez numai ca un instrument artistic de plasare geografică a personajelor, ci și ca un mod de sugerare plastică a apartenenței lor sociale. Considerat în ansamblul său ca o variantă regională și nu socială, așa cum era cazul dialectului cockney, dialectul irlandez nu exclude însă posibilitatea ierarhizării poziției sociale a individului. Transformările fonologice pe care le-am urmărit, frecvența sau gradul în care se produce asimilația la diferitele personaje, tipurile de contracție, natura și frecvența particularităților dialectale sunt elemente extrem de importante în plasarea unui personaj pe cele două coordonate pe care le-am avut în vedere: coordonata dialectală și coordonata gradului de acceptabilitate socială. Interpretarea rezultatelor poate fi deosebit de interesantă.

L-am exclus din această analiză pe Larry Doyle, care, după 18 ani de la plecarea sa în Anglia, este prin excelență un vorbitor de Standard English. Un alt loc aparte îl ocupă Father Keegan. Irlandeza dialectală, lipsită de vulgarități, constituie limbajul în care se concretizează scenic monologul interior de la începutul actului al II-lea, dar și codul în care se adresează acelora care au dialectul ca singurul lor mod de exprimare. În compania conaționalilor săi educați, numărul particularităților dialectale scade substanțial, vorbirea sa apropiindu-se din toate punctele de vedere de vorbirea standard, fără a se suprapune cu totul acesteia. În dialogul cu Broadbent, străinul și dușmanul potențial al locurilor natale, ca și față de Larry, pe care îl consideră un înstrăinat, Keegan este un vorbitor de Standard English. Mai mult, el folosește toate resursele expresive ale acestei variante a limbii: cele sonore (de pildă frecventele aliterații), ritmice (cadența cuvintelor în propoziție și frază, structura periodică a frazelor) și retorice (care, pe lângă posibilitatea de a le îngloba pe primele două, cuprinde și trăsături specifice, ca întrebuințarea limbajului metaforic și în general a unui întreg complex de figuri de stil, utilizarea antitezei, jocurilor de cuvinte, întrebări retorice și propoziții exclamative), pentru a enumera doar cele mai importante procedee întrebuințate de Keegan. Marea sa mobilitate de schimbare a codului în funcție de interlocutor și rafinamentul de care dă dovadă în selectarea mijloacelor lingvistice fac din Keegan nu numai cel mai interesant personaj al acestei piese, ci și unul din cele mai reprezentative

personaje din întreaga dramaturgie a lui G.B. Shaw pentru modul în care sunt utilizate diferitele variante ale limbii engleze.

O altă categorie de personaje o formează Father Dempsey și Nora Reilly. Ei reprezintă categoria irlandezilor educați, dar care păstrează, în special sub aspectul pronunției și vocabularului, unele particularități specific dialectale. Cornelius Doyle, Aunt Judy, Matthew Haffigan, Doran și Patsy Farrell, în ciuda unor deosebiri în ceea ce privește actuala lor poziție socială, aparțin aceleiași grupe de vorbitori, în codul cărora predomină particularitățile dialectale.

La acestea se adaugă, în grade diferite, trăsături substandard, naturale dacă ținem cont de faptul că toți au fost beneficiarii unei educații incomplete sau de-a dreptul rudimentare. Deși fiecare dintre aceste personaje prezintă trăsături idiosincratice, nu putem să nu remarcăm o oarecare monotonie în vorbirea lor, în sensul repetării acelorași trăsături substandard într-un număr oarecare de cuvinte, reluate de la personaj la personaj.

Considerată în ansamblul său, ***John Bull's Other Island*** este o piesă reprezentativă pentru modul în care George Bernard Shaw înțelege să utilizeze resursele vorbirii dialectale, construind un univers complex și plauzibil al dialectului anglo-irlandez. Piesa constituie din acest punct de vedre și o polemică dusă cu reprezentarea tradițională a vorbirii irlandezilor în dramaturgia britanică.

4.2. O'Flaherty V.C.

John Bull's Other Island este singura piesă în care Bernard Shaw tratează dialectul matern cu minuțiozitatea de care a dat dovadă în nenumăratele piese cockney. Personajele dialectale irlandeze apar în câteva piese, dar vorbirea lor este schițată într-o manieră care indică în mod clar că dramaturgul nu a intenționat să insiste în mod deosebit asupra ei. În glumă, Shaw explică faptul avansând ideea că, prin firescul lor, particularitățile dialectului în care te-ai născut pot trece neobservate, vorbitorii celorlalte variante fiind în schimb permanent conștienți de diferențe, beneficiind din plin de avantajul contrastului dintre cele două tipuri de vor-

bire.[43] Este un punct de vedere exprimat în maniera paradoxală tipică lui Shaw și care ține seama de un element specific literaturii, tendința de exagerare a unor particularități, uneori chiar de parodiere ale acestora, cu scopul de a le impune atenției cititorilor, iar, în cazul operei dramatice, de a nu le lăsa să se piardă neobservate în uriașa masă verbală. Replica rostită pe scenă nu poate beneficia de ajutorul ortografiei dialectale, care îndeplinește funcția unui memento. Această opinie exprimată de Bernard Shaw vine însă parțial în contradicție cu unele aspecte importante ale practicii sale literare: competența deosebită de care dă dovadă în mânuirea diferitelor forme ale dialectului irlandez și performanțele mult mai scăzute în tratarea în dramaturgie a variantei americane a limbii engleze. În schimb, opinia lui Shaw este pe deplin justificată de întrebuințarea dialectului cockney.

Dintre celelalte piese în care apar personaje irlandeze, ne-am îndreptat atenția asupra piesei într-un act ***O'Flaherty V. C.***, care poate răspunde în cea mai mare măsură calificativului de piesă irlandeză. Piesa poartă subtitlul ***A Recruiting Pamphlet***, ce definește sintetic coordonatele sale politice majore. Eroii fiind însă irlandezi, piesa este în egală măsură semnificativă pentru relațiile Irlandei cu metropola, ca și pentru conflictul de interese dintre masele pauperizate și oligarhia de origine britanică. Acest conflict de interese este pus în lumină de un irlandez simplu, O'Flaherty, trimis să lupte în primul război mondial de partea Marii Britanii, sub comanda moșierului pe a cărui domeniu trăiește, Sir Pearce Madigan, devenit general.

Între Sir Pearce și O'Flaherty, dramaturgul stabilește un puternic contrast. Acesta acționează eficient pe trei planuri: unul al poziției sociale, altul al inteligenței și al treilea lingvistic. Cel al poziției sociale justifică puternica contradicție dintre cei doi în ceea ce privește interesele și cauzele participării la război: Sir Pearce luptă pentru o cauză care îi creează posibilitatea unui important beneficiu economic; O'Flaherty pentru că altfel ar fi executat ca trădător, "eroul" decorat de regină simțindu-se tovarăș cu soldații germani trimiși în tranșee în același mod ca el. Acest tip de contrast are importante consecințe asupra structurii verbale. Sir Pearce are de apărat o poziție socială și economică pentru care invocă argumente ce pe plan lingvistic nu constituie altceva decât clișee: lupta se dă " *for king and country*" (p. 820) și unele "*sacred rights*" ale Imperiului Britanic, războiul fiind "*of every honest man and*

43) Cf. George Bernard Shaw, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion***, p. 4

true patriot" (p. 821). Dimpotrivă, respingând argumentele invocate de către Sir Pearce, O'Flaherty devine un nonconformist, relevând discrepanța dintre aparență și realitatea argumentelor invocate de moșierul și în același timp generalul său:

SIR PEARCE: ... does patriotism mean nothing to you?
O'FLAHERTY: It means different to me than what it would to you, sir. It means England and England's king to you. To me and the like of me, it means talking about the English just the way the English papers talk about the boshes. And what good has it ever done here in Ireland? It's kept me ignorant because it filled up my mother's mind, and she thought it ought to fill up mine too. It's kept Ireland poor, because instead of trying to better ourselves we thought we was the fine fellows of patriots when we were speaking evil of Englishmen that was as poor as ourselves and maybe as good as ourselves. The Boshes I kilt was more knowledgable men than me: and what better am I now that Ive kilt them? What better is anybody? (p. 821)

Un alt tip de contrast este lingvistic, cel dintre engleza standard întrebuințată de Sir Pearce și vorbirea gramaticală substandard, presărată cu particularități dialectale a lui O'Flaherty. Este interesant faptul că înzestrându-l pe Sir Pearce cu tipul de limbaj care se bucură de cea mai mare acceptabilitate socială, Shaw relevă cauzele pentru care ideile sale se bucură de cea mai mică acceptabilitate socială. "Superioritatea" tipului de limbaj nu atrage după sine deci și superioritatea în calitate a ideilor, tot așa cum nu este nici o dovadă a inteligenței. Efectul imediat al acestor tipuri de contrast este postura comică a generalului, rezultată din ridicolul situației, și inferioritatea în care se găsește.

Sub aspect fonologic, vorbirea lui O'Flaherty este mult mai puțin nuanțată decât a oricăruia din personajele irlandeze anterioare. Am putea spune că particularitățile fonologice sunt aproape inexistente, căci în domeniul vocalic întâlnim doar /e/ devine /i/ în forma *divil* (devil) și /æ/ devine /e/ în *ketch* (catch), iar în cel consonantic trecerea lui /d/ în /t/ în cuvântul *kilt* (killed). Există însă mai multe cuvinte dialectale întrebuințate de personaj: *bedad* (by god), *arra* (interjecție), *whisht* (silence), *cess* (luck), *sthreal* (arrow), *afeard* (afraid). În afara tipurilor colocviale standard de contragere se reliefează doar forma *agen* (against).

Din punct de vedere gramatical, vorbirea lui O'Flaherty este deosebit de bogată în diferite tipuri de particularități. Multe din ele au fost

întâlnite în vorbirea personajelor irlandeze din ***John Bull's Other Island,*** dar au fost întâlnite sporadic și nu constant. În schimb, majoritatea lor contribuiau la conturarea personajelor cockney. Am putea, desigur, presupune că O'Flaherty, luptând ani de zile în tranșee, alături de alte sute de soldați provenind din rândurile vorbitorilor de cockney, a pierdut multe din particularitățile propriului său dialect, pentru a le asimila constant pe cele ale oamenilor cu care intra tot timpul în contact. În lipsa unor indicații date de către dramaturg în legătură cu vorbirea acestui pesonaj, am putea lua această ipoteză ca rezonabilă dacă nu ar fi infirmată de faptul că Mrs. O'Flaherty, care nu s-a îndepărtat niciodată prea mult de satul său, nu are nici ea particularitățile fonologice cu care ne-au obișnuit personajele piesei anterioare, iar sub aspect gramatical prezintă prea puține particularități. În această situație, singura explicație rezonabilă este apartenența celor doi la alt subdialect al irlandezei decât predecesorii lor. Din punct de vedere lingvistic, supoziția este justificată, existând diferențe suficient de bine marcate între diferitele subdialecte ale anglo-irlandezei. Deși nu poate fi exclusă, nu suntem tentați să considerăm că am putea găsi explicația în a treia ipoteză, aceea că dramaturgul ar fi neglijat particularitățile fonologice ale personajelor. Acest lucru pur și simple nu stă în spiritul lui Shaw, fiind infirmat de practica sa literară. Nu vrem să afirmăm că, în mod obligatoriu, atunci când un personaj provine dintr-o anumită regiune, Bernard Shaw îl înzestrează automat cu astfel de particularități regionale, căci nici această afirmație nu ar corespunde realității. Susținem doar că, atunci când se hotărăște să prezinte un personaj ca personaj dialectal, Shaw este un dramaturg ce știe să utilizeze în mod constant toate metodele și procedeele care contribuie la conturarea uni astfel de personaj și reușește să realizeze o îmbinare armonioasă între ele. Pe de altă parte, - și faptul nu poate fi neglijat - Shaw este tipul de scriitor care găsește satisfacția artistică în ceea ce scrie, făcându-i plăcere să-și releve pe deplin cunoștințele dialectale. Faptul că O'Flaherty, Mrs. O'Flaherty și Tereza vorbesc așa cum vorbesc și nu altfel ne pare, în acest context, o dovadă a unui proces de selecție artistică, de opțiune a dramaturgului pentru particularitățile pe care le consideră ca cele mai reprezentative pentru regiunea de proveniență a personajelor și pentru particularitățile lor idiosincratice.

Printre particularitățile gramaticale care se impun cel mai mult atenției în vorbirea lui O'Flaherty, menționăm pluralul *childer*[44] pentru *children*, utilizarea lui *them* pentru *those*, lui *itself* pentru *yourself*, de exemplu *"If youlf, how can you know what you never seen..."* (p.825), a lui *yourself* pentru *you*,[45] în *"Is that yourself, Tessie"*, sau a formei de plural *yous*[46] *pentru you: "Hase yous no respect for yourselves or your betters?"* (p.828). Neîndoielnic, cea mai reprezentativă particularitate este generalizarea formei de persoana a treia singular pentru toate formele verbale de singular și plural,[47] de exemplu: *I* ***says*** *to her...", "... fighting was easier than it looked, and that the others was as much afeard of me as I was of them..."* (p.820), *"Knowladge and wisdom* ***has*** *come over me with pain and fear and trouble"* (p.826). Numărul de exemple poate fi multiplicat cu cea mai mare ușurință. O a doua caracteristică legată de construcția formelor verbale este formarea, în marea majoritate a cazurilor, a construcțiilor de Present Perfect Tense fără auxiliarul *to have*,[48] de exemplu *"Now you know what O'Flaherty V.C. thinks; and youre wiser so than the others that only knows what* ***he done"*** (p.822). A treia particularitate este determinată de utilizarea formei de Past Tense în loc de Past Participle în timpurile compuse[49], de exemplu *"... she was selling you your own three geese that you thought* ***had been ate*** *by the fox the day after youd finished fattening them, sir..."* (***ibid***.). Dacă unele din aceste construcții gramaticale se suprapun unor caracteristici mai generale ale particularităților gramaticale dialectale irlandeze, o altă parte pare mai semnificativă pentru particularitățile substandard care depășesc granițele unui anumit dialect, putând fi întâlnite în toate zonele geografice în care este vorbită limba engleză.

În linii mari, ***Flaherty V. C.*** este o piesă în care Bernard Shaw exploatează cu destul de mare zgârcenie potențialitățile expresive ale dialectului. Totuși situații de un comic autentic există, ele bazându-se în general pe nepotrivirea dintre dialect și sfera socială în care acesta poate fi acceptat. Întrebuințarea de către O'Flaherty a dialectului și a vorbirii substandard în prezența reginei, cu ocazia unei festivități de decorare,

44) Cf. ***Webster's Third New International Dictionary***
45) Cf. J. J. Hogan, ***op. cit.***, p.145
46) Cf. ***Wabster's Third New International Dictionary***
47) Cf. ***ibid.***, p.142
48) Cf. ***ibid.***, p.142
49) Cf. ibidem

dobândește astfel o funcție anticlimactică, ce adâncește caracterul anticlimactic de ansamblu al declarațiilor lui O'Flaherty:

O'FLAHERTY: Sure I know, sir. You have to put up with a lot from the like of me for the sake of the recruiting. All the quality shakes hands with me and says theire proud to know me, just the way the king said when he pinned the Cross on me. And it's as true as I'm standing here, sir, the queen said to me" I hear you were born on the estate of General Madigan," she says; "and the General himself tells me you were always a fine young fellow." "Bedad, Man,", I says to her, "if the General knew all the rabbits I snared on him, he'd think me the finest ornament for the country jail he ever sent there for poaching". (p.819).

Ne-am aștepta ca mama lui O'Flaherty, care nu a călătorit mai departe de târgul vecin, să prezinte mai multe particularități dialectale decât tânărul soldat. Acestea sunt evidente cu predilecție în domeniul vocabularului dialectal. Deși cuvintele dialectale, cuvinte de origine celto-irlandeză, nu sunt numeroase prin ele însele, frecvența lor este relativ mare, de exemplu *whisht* (silence), *spalpeen* (rascal), *acushla* (darling), *ochone*, *och* (interjecții). La ele se adaugă forma dialectală *dar* (dare) și schimbările fonologice /e/ trece în /i/ în *Dinny* (Denny), /dj/ devine /j/ în *juty* (duty), și /ŋ/ trece în /nt/ în *darlint* (darling). Contragerea nu este un procedeu folosit frecvent dar ea poate totuși apare, de exemplu *agen* (against). Din punct de vedere gramatical, remarcăm utilizarea persoanei a treia singular pentru celelalte forme verbale, de exemplu: *"They came to me and they* ***says***..." (p.825), repetiția emfatică, asemănătoare cu un ecou, a subiectului și predicatului, de exemplu *"It's the brave boy he is..."* (p.824) și întrebuințarea în propoziție a unei topici emfatice, ca în *"And was it the Belgians..."* (***ibid***.)

Teresa, iubita lui O'Flaherty, este al treilea personaj dialectal al piesei. De mult timp fată în casă a familiei lui Sir Pearce, limbajul ei s-a modificat mult după cel al stăpânilor săi. Cu excepția a foarte puține cuvinte dialectale, care apar atunci când vorbește cu O'Flaherty sau mama sa, precum și a unui număr la fel de restrâns de particularități gramaticale, vorbirea acestui personaj secundar în piesă nu prezintă un interes prea mare.

4.3. Idiosincrasiile personajelor irlandeze

Deși am urmărit dialectul anglo-irlandez așa cum se înfățișează el doar pe parcursul a două piese, numărul mare de personaje analizate ne permite încercarea stabilirii particularităților comune vorbitorilor de dialect, paralel cu identificarea particularităților idiosincratice ale personajelor. Vom aplica și în acest caz metoda utilizată în legătură cu dialectul cockney, întrucât scopul pe care ni l-am propus nu diferă de cel precedent. În cazul tabelelor întocmite, în funcție de trăsăturile concrete pe care le-am discutat, mai multe coloane care au fost necesare în analiza precedentă au fost eliminate, apărând în schimb altele noi. Tot datorită specificului vorbirii irlandeze, o singură coloană va îndeplini funcția celor trei coloane ce făceau sinteza tipurilor de contracții întâlnite la vorbitorii cockney, întrucât, în modul cel mai frecvent, la personajele irlandeze vom întâlni tipuri combinate de contracție în același cuvânt. Capacitatea de diferențiere dintre personaje va scădea astfel considerabil, dar fenomenul va fi prezentat în mod mai realist. Multe din particularitățile gramaticale întâlnite în cele două piese analizate constituie particularități gramaticale autentice și diferite de cele ale dialectului cockney. Ele au impus necesitatea introducerii unor coloane noi. Există însă și trăsături gramaticale comune, sau care pot fi considerate ca aparținând unei vorbiri substandard în sensul cel mai larg. În fine, am adăugat o coloană în care se semnalează utilizarea de către personaje a cuvintelor dialectale, rubrică pe care nu am putut-o realiza în cazul dialectului cockney, caracterizat nu atât prin cuvinte "dialectale" cât prin cele argotice sau aparținând jargonului.

Tabelul I și II reprezintă o sinteză a particularităților vocalice deosebite de Standard English. Reprezentative pentru dialectul irlandez în Tabelul I sunt cele din coloanele 2, 3 și 4. Celelalte coloane reprezintă trăsături particulare ale vorbitorilor, fiind în majoritatea cazurilor susținute de la unu la câteva exemple pentru fiecare personaj și frecvent prin repetarea aceleiași pronunții în același cuvânt. Pentru coloanele 1, 5, 6, 7 și 8 nu am găsit referiri în bibliografie care să confirme caracterul de autenticitate pentru dialectul irlandez al transformărilor fonologice respective. Menționăm însă faptul că lucrarea lui J.J. Hogan, care a fost cea mai bogată sub acest aspect din studiile pe care le-am putut consulta, nu are pretenția de a fi exhaustivă și își propune să discute trăsăturile fonologice cele mai generale ale dialectului și nu și cele ce ar putea fi întâlnite în subdialecte. Pe baza materialului bibliografic utilizat până în prezent suntem obligați să considerăm particularitățile fonologice din aceste coloane ca nesemnificative pentru viața dialectului, până la confirmarea lor din alte surse.

TABELUL I

Personajul / trece în	1 /i:/ /ə/	2 /i:/ /ei/	3 /i:/ /ai/	4 /e/ /i/	5 /æ/ /e/	6 /ə/ /i/	7 /ə:/ /œ/	8 /ə/ /ei/
Tim Haffigan		x		x		x		
Keegan				x	x			
Father Dempsey	x							
Nora Relly				x				
Cornelius Doyle			x					
Aunt Judy								x
Mathew Hafigan		x		x				
Dolan	x	x		x				x
Paty Farrell		x		x				x
O'Faherty				x	x			
Mrs O'Faherty				x				

TABELUL II

Personajul trece în	1 /ei/ /i:/	2 /ei/ /ei/	3 /ei/ /æ/	4 /əu/ /u/	5 /ai/ /i/	6 /ɔi/ /i/	7 /ɔi/ /ai/	8 /ɛə/ /e/
Tim Haffigan	x	x	x					x
Keegan								
Father Dempsey								
Nora Reilly								
Cornelius Doyle					x			
Aunt Judy.								
Matthew Haffigan	x	x	x			x		
Doran		x		x			x	
Patsy Farrell	x							
O'Flaherty								
Mrs. O'Flaherty								

TABELUL III

Personajul trece în	1 /t/ /t'/	2 /t/ /d/	3 /d/ /d'/	4 /d/ /t/	5 /ð/ /d/	6 /ð/ /d'/
Tim Haffigan	x		x		x	
Keegan	x		x			
Father Dempsey	x		x		x	
Nora Reilly						x
Cornelius Doyle	x		x			x
Aunt Judy						
Matthew Haffigan	x	x		x	x	x
Doran	x	x	x	x	x	x
Patsy Farrell	x		x			x
O'Flaherty				x		
Mrs. O'Flaherty						

TABELUL IV

Personajul	1	2	3	4	5
trece în	/dʒ/ /j/	/ŋ/ /n/	/ŋ/ /ŋt/	/w/ /u/	/w/ /ʰw/
Tim Haffigan	x	x		x	
Keegan	x	x			
Father Dempsey		x			
Nora Reilly		x			x
Cornelius Doyle		x			x
Aunt Judy	x	x		x	x
Matthew Haffigan	x	x			x
Doran	x	x			x
Patsy Farrell		x	x		x
O'Flaherty					
Mrs. O'Flaherty			x		

TABELUL V

Personajul	1	2	3	4	5	6	7	8
	/t/	/d/	/v/	cons. intrusivă	transp. cons.	/st/	/sk/	/dj/
trece în	elidat	elidat	elidat			/sk/	/ks/	/j/
Tim Haffigan	x	x	x	x	x			
Keegan		x	x					
Father Dempsey		x	x					
Nora Reilly		x	x					x
Cornelius Doyle	x	x	x				x	x
Aunt Judy		x			x			x
Matthew Haffigan	x	x	x	x		x		x
Doran	x	x	x	x				
Patsy Farrell		x	x	x				
O'Flaherty								x
Mrs. O'Flaherty								

TABELUL VI

Personajul	1 Construcții substandard și dialectale	2 Asimilație substandard și dialectală	3 Simplificări ortografice
Tim Haffigan	x	x	x
Keegan	x	x	
Father Dempsey	x	x	
Nora Reilly	x	x	
Cornelius Doyle	x	x	
Aunt Judy	x	x	x
Matthew Haffigan	x	x	
Doran	x	x	x
Patsy Farrell	x	x	x
O'Flaherty	x	x	
Mrs. O'Flaherty	x	x	

Calitatea de idiosincrasie nu este negată pronunției marcate în coloanele 2, 3 și 4 datorită faptului că transformarea are loc doar în unele cuvinte și nu în toate cuvintele în care apar vocalele menționate în Standard English. Pe de altă parte, transformările fonologice nu apar la toate personajele, ci doar la majoritatea lor.

Transformările referitoare la diftongi, marcate în Tabelul II, sunt confirmate ca fiind autentice pentru coloanele 1, 2, 3, 5, 6, 8. Le interpretăm ca având o valoare deosebită pentru vorbirea personajelor. Ele constituie trăsături idiosincratice ale vorbirii lui Tim Haffigan, Matthew Haffigan, Doran, și Patsy Farrell, personaje care datorită poziției lor sociale, au avut însă din copilărie foarte mică accesibilitate la cultură și deci nu au avut creată posibilitatea de a-și cizela vorbirea. Statistica ne duce astfel la constatarea deosebit de interesantă și nediscutată de nici o lucrare de fonologie dialectală din cele consultate de noi, că în domeniul pronunției irlandezii s-ar putea împărți în două categorii. Cei cu un grad mai înalt de cultură întrebuințează doar unele vocale deosebite față de pronunția din R.P., pe când cei ce nu s-au putut bucura de accesul la cultură prezintă frecvente deosebiri față de engleza literară și în domeniul diftongilor. Nu ne putem propune să cercetăm în prezent valabilitatea acestei supoziții pe care nu am găsit-o discutată nici de dialectologi, dar este evident din rezultatele tabelării faptelor lingvistice înregistrate de Shaw că dramaturgul a avut această impresie. Pentru noi acest lucru este important într-o abordare stilistică. Doar dialectologii ar putea infirma sau confirma această intuiție scriitoricească, în urma unor destul de minuțioase cercetări dialectale și sociologice asupra vorbirii irlandezilor epocii pe care a zugrăvit-o dramaturgul.

Tabelul III sintetizează numai trăsăturile consonantice caracteristice dialectului irlandez. Atunci când am întâlnit pentru prima dată aceste particularități, în analiza vorbirii diferitelor personaje, ne-am ocupat mai pe larg de ele, indicând și sursele bibliografice. Menționăm acum doar faptul că nu toate personajele din ***John Bull's Other Island*** pronunță aspirat consoanele explozive, de exemplu Nora Relly, sau Aunt Judy. De asemenea unele personaje înlocuiesc consoana fricativă dentală sonoră /ð/ cu consoana alveolară explozivă sonoră /d/, în timp ce altele adaugă acestei consoane calitatea aspirației, deci /dʿ/. Particularitățile lor idiosincratice se conturează astfel pe fondul comun al caracteristicilor subdialectului respectiv. Considerăm că elementele cele mai reprezentative din toate trăsăturile care deosebesc vorbirea lui O'Flaherty și a mamei sale de vorbirea personajelor din ***John Bull's Other Island*** sunt tocmai cele legate de

lipsa acestor caracteristici. Ei aparțin unui alt subdialect, care nu este caracterizat prin aceste trăsături.

Tabelul IV prezintă alte caracteristici legate de pronunția consoanelor și de pronunția semivocalei labio-velare /w/. Coloana 2, marcând trecerea lui /ŋ/ în /n/, indică constanța acestei pronunții la toate personajele din ***John Bull's Other Island***, pronunție ce nu mai apare în cealaltă variantă dialectală irlandeză, respectiv în vorbirea lui O'Flaherty și a doamnei O'Flaherty. Coloana 5 indică prezența variantei surde a lui /w/ care devine /hw/, respectiv o consoană fricativă labio-velară surdă. Acest tip de pronunție este destul de comun în dialectele irlandeze, dar nu constituie o trăsătură obligatorie pentru toți vorbitorii. Asupra acestei particularități de pronunție Bernard Shaw s-a referit și cu alte ocazii. Amintim aici de o scrisoare adresată actriței Molly Tompkins, în care scria: *"I am glad the phonetics are useful...what you need is to become conscious of what you are doing. When you know the differences, you can use your own taste and judgement. Wot, uich, uere, wen, weel, etc. are absolutely incorrect; but the alternatives hwat, hwich, hwere, hwen and hweel are equally incorrect"*.[50]

Recunoaștem înșirate aici tocmai cuvintele în care această particularitate apărea în vorbirea personajelor discutate. Dacă nu luăm în considerație contextul în care Shaw a făcut afirmația, am putea considera observația legată de lipsa de corectitudine a unor forme, ca o contrazicere a opiniilor exprimate la începutul acestui capitol despre utilizarea dialectelor în dramaturgia sa. Shaw face însă aceste recomandări în legătură cu pregătirea profesională a actriței Molly Tompkins, aflată încă la începutul carierei sale actoricești, recomandându-i să-și îmbunătățească dicțiunea scenică prin studiu și exerciții, doar în felul acesta putând face față unei mari varietăți de roluri. Îi cere în fond să fie conștientă de diferențe pentru a-și putea utiliza propriul gust și judecată, calități pe care dramaturgul le demonstrează cu prisosință prin modul în care știe să dea sens și semnificație acestor forme în dramaturgia sa.

Coloanele 1, 3 și 4 le interpretăm ca reprezentând forme substandard, acestea putând fi întâlnite în vorbirea lui Tim Haffigen, Aunt Judy, Matthew Haffigan, Doran și Mrs. O'Flaherty. Așa cum am arătat, ele nu sunt confirmate bibliografic.

Tabelul V prezintă în continuare alte câteva caracteristici ale pronunției personajelor, cu referire la sistemul consonantic. Coloanele 1, 2 și 3 prezintă

50) Bernard Shaw, ***To a Young Actress, The Letters of Bernard Shaw to Molly Tompkins***, Edited by Peter Tompkins, Clarkson N. Potter, New York, 1960, p. 6

un fenomen tipic dialectal, eliziunea consoanelor /t/, /d/ și /v/ în poziție finală, în situația în care se află în poziția finală a unui cuvânt ce devine primul element al unui cuvânt compus, sau în care sunt urmate de un sufix.[51] Există diferențe relativ mari între personaje în ceea ce privește extinderea dată fenomenului, sau în ceea ce privește eliziunea doar în cuvintele simple sau și în cele compuse sau formate prin prefixare, diferențe care marchează granița imaginară dintre caracteristicile dialectului și intenția de a crea impresia unei vorbiri substandard. Aceste diferențe sunt estompate de metoda întrebuințată de noi în prezentarea sintetică a acestei caracteristici, dar fenomenul a fost tratat amănunțit în cazul personajelor ce meritau o atenție deosebită. Coloana 8 reprezintă o trăsătură dialectală neconfirmată bibliografic și care poate fi ușor asociată vorbirii substandard, coloanele 4, 5, 6 și 7 marcând doar trăsături idiosincratice substandard.

În Tabelul VI prezentăm contracțiile și asimilația substandard și dialectală. Practic nu există personaj care să nu figureze în aceste două coloane, fapt care denotă importanța deosebită acordată de dramaturg acestui procedeu. Nu am putut defalca cele două trăsături ale vorbirii personajelor în trăsături dialectale și trăsături substandard, datorită mării relativități a interpretării unui număr însemnat de exemple. Nu credem că între cele două variante pot fi stabilite, atât în cadrul contracției cât și în cel al asimilației, linii de demarcație precise. Lipsa de precizie în interpretarea unor date ar atrage după sine inutilitatea clasificării separate. Pe baza observației generale a vorbirii personajelor, susținută de exemplele concrete pe care le-am fumizat în cadrul analizei vorbirii fiecărui personaj în parte, se poate totuși trage concluzia că asimilația specific dialectală este întâlnită la personajele care se bucură de un grad mai înalt sau satisfăcător de educație, în timp ce personajele ce nu au avut acces la educație - și le-am menționat anterior - prezintă forme de vorbire substandard. De altfel, tocmai în cazul acestor personaje, Shaw întrebuințează unele simplificări ortografice, pentru adâncirea impresiei de "eye dialect". Acest tip de diferențiere nu ni se pare că se înscrie pe linia realismului, utilizarea simplificării ortografice constituind o exagerare ce se dovedește inutilă. Nu ne îndoim că este o alegere ce țintea la obținerea unui efect stilistic, tocmai datorită unei afirmații a dramaturgului, pe care am citat-o anterior, că îndepărtarea de la ortografia tradițională sugerează cititorilor un tip de vorbire substandard.

51) Despre acest fenomen G.L. Brook notează: *"Consonants are often unvoiced finally, and in other positions voicing of consonants is often so weak as not to be noticeable to English ears"* (***op. cit.***, p. 112.)

Comparând tipurile de transformări fonologice între dialectul cockney și cel irlandez, constatăm că foarte puține dintre ele coincid. Tocmai acest fapt demonstrează că Shaw a fost adânc preocupat de ideea reflectării cât mai veridice a specificului dialectului respectiv. În cazul personajelor irlandeze au apărut însă și câteva situații în care au fost utilizate transformări fonologice asociate dialectului cockney și care nu au fost confirmate bibliografic pentru dialectul irlandez. Exemple de acest gen sunt /æ/ devine /e/, /ə/ devine /i/, /ŋ/ devine /ŋt/sau transpoziția consoanelor. Ele nu au în acest caz valoare de reprezentare pentru dialectul irlandez. Considerăm că ele au fost introduse de Shaw cu un scop precis și anume de a constitui modul de expresie concret al unor forme substandard. Ele sunt deci trăsături idiosincratice ce permit personajelor unei anumite categorii sociale să se diferențieze în vorbire de personajele altei categorii, transformându-se astfel într-o sursă suplimentară pentru realizarea unei mai mari varietăți lingvistice.

În primul din cele două tabele care urmează am inclus și o coloană pentru a reflecta întrebuințarea unor cuvinte specific irlandeze, majoritatea lor de origine celtă, cuvinte ce dau o culoare locală specifică.

Interesante concluzii pot fi trase și din studierea particularităților gramaticale ale personajelor. Ele sunt semnificative atât pentru sistemul gramatical specific dialectului irlandez, cât și pentru idiosincrasiile fiecărui personaj.

Analizând Tabelul VII, o primă constatare este faptul că toate personajele întrebuințează cuvinte specific dialectale. Excepție fac Keegan și Father Dempsey, singurii care au avut posibilitatea de a urma școli înalte și de a călători mult în străinătate. Desigur, frecvența și distribuția acestor cuvinte în cazul celorlalte personaje nu este egală, dar acest lucru nu poate fi reflectat de tabelul nostru, care nu își propune un astfel de scop. Precizăm însă că în timp ce la personajele cu un oarecare grad de cultură apar doar interjecții specific irlandeze, sau în orice caz acestea sunt predominante, la celelalte personaje apar multe alte cuvinte de origine celto-irlandeză, în special substantive.

Coloanele 2, 3, 4 și 5 sunt strâns legate de particularitățile gramaticale ale dialectului irlandez. În primul rând este de remarcat păstrarea din Old English a formei de plural *childer*. Utilizarea pronumelui personal *me* pentru adjectivul posesiv *my* ține tot de sistemul de subnorme gramaticale pe care îl constituie dialectul. O particularitate ce poate fi întâlnită și în alte ramificații teritoriale este utilizarea pronumelor de întărire în locul pronumelor personale. Întrebuințarea lui *them* pentru *those* în cazul vorbirii lui Corneliu Doyle și O'Flaherty este atestată ca o trăsătură caracteristică și pentru dialectul irlandez.

TABELUL VII

Personajul	1 Cuvinte dialectale	2 *Children* devine *childer*	3 *those* devine *them*	4 *my* devine *me*	5 *you* devine *yourself*
Tim Haffigan	x			x	
Keegan				x	x
Father Dempsey					
Nora Reilly	x			x	
Cornelius Doyle	x		x	x	
Aunt Judy	x	x		x	
Matthew Haffigan	x			x	
Doran	x	x		x	x
Patsy Farrell	x			x	
O'Flaherty	x	x	x		x
Mrs. O'Flaherty	x				

TABELUL VIII

Personajul	1 *you* devine *yous*	2 *myself* devine *meself*	3 *yourself* devine *itself*	4 Pers. 3-a sg. pt. toate formele verbale	5 P. P. T. fără V. Aux.
Tim Haffigan		x			
Keegan					
Father Dempsey		x			
Nora Reilly		x			
Cornelius Doyle		x			
Aunt Judy					
Matthew Haffigan					
Doran				x	
Patsy Farrell					
O'Flaherty	x		x	x	x
Mrs. O'Flaherty				x	

Tabelul VIII completează imaginea trăsăturilor dialectale sau substandard utilizate de Bernard Shaw în conturarea personajelor. Coloana a 2-a prezintă trăsătura cea mai importantă pentru dialectul irlandez. Este vorba de păstrarea formei arhaice a pronumelui reflexiv și a celui de întărire, forma *meself*. Este o altă particularitate gramaticală care demonstrează conservarea unor trăsături gramaticale în acest dialect. Coloana întâi prezintă o trăsătură gramaticală frecvent asociată particularităților dialectale, utilizarea lui *yous* ca formă de plural a lui *you*. Ea apare în tabel doar în vorbirea lui O'Flaherty, dar în piesă poate fi întâlnită și în vorbirea Teresei, necuprinsă în tabelele noastre datorită scurtimii rolului său. Particularitatea, întâlnită la două din cele trei personaje dialectale ale piesei, pare să indice apartenența sa la sistemul de reguli gramaticale ale subdialectului reprezentat în ***O'Flaherty V.C.*** Coloana 4 nu prezintă nici o semnificație pentru cel puțin una din cele două variante ale dialectului irlandez luate în discuție. Apariția aceluiași fenomen la cele trei personaje din a doua piesă prezintă o oarecare semnificație pentru trăsăturile gramaticale ale subdialectului. Coloana a 5-a reprezintă o trăsătură gramaticală ce indică un tip de vorbire substandard, dacă ținem cont de observația lui J.J. Hogan la care ne-am referit, că în dialectul irlandez Present Perfect Tense este înlocuit de Past Tense.

Analiza trăsăturilor fonologice și gramaticale întâlnite demonstrează modul în care o bună cunoaștere a particularităților dialectale poate ajuta un scriitor în conturarea unor personaje viabile. Practica artistică a lui G.B. Shaw prezintă suficiente dovezi în sprijinul ideii că dramaturgul a fost permanent preocupat de problema dozajului. El îmbină faptele lingvistice specifice dialectului căruia îi aparțin personajele cu câteva elemente exterioare dialectului discutat, dar capabile să producă impresia unei vorbiri substandard. Prin specificul său, opera dramatică nu permite unui scriitor să discute alte probleme decât acelea pe care le ridică piesa pe care și-a propus să o scrie. Observațiile necesare conturării unor anumite date ale personajelor, chiar dacă sunt la îndemâna actorilor sau regizorilor prin intermediul indicațiilor scenice, sunt exterioare textului dramatic propriu-zis și nu ajung până la spectatorul de teatru, adică exact omul pentru care s-a scris piesa. Dar chiar dacă ar ajunge, aceste elemente ar fi simple declarații de intenții, frumoase dar fără valoare în cazul în care nu ar fi susținute de textura piesei. Care ar fi eficacitatea unei descrieri a copilăriei lui Matthew Haffigan, Doran, Patsy Farrell, sau a altora, în care Shaw ar arăta în cadrul indicațiilor scenice că nu s-au putut bucura de o educație

corespunzătoare? Probabil nulă. Acest lucru îl putem înțelege însă singuri din structura lingvistică dialectală, cu note mai puternice sau mai slabe de vorbire substandard, pe care o întâlnim în dialogul lor. Din fapt exterior, neemoționant, întreaga istorie a vieții lor devine în felul acesta un element component al prezentului, ei retrăindu-și întregul trecut prin modul în care vorbesc în prezent.

Tocmai de aceea, vorbirea personajelor indică pe ce treaptă a măiestriei se găsește un dramaturg, dacă el gândește dramatic sau descriptiv, dacă atunci când scrie este pe scenă sau în afara teatrului. Personajele care reprezintă dialectul irlandez în piesele lui Shaw confirmă pe deplin profesionalismul de care a dat dovadă dramaturgul în piesele analizate anterior. Căci dramaturgul demonstrează în opera sa un profesionalism similar cu cel de care dă dovadă un lingvist: el nu numai descrie, ci în același timp selectează și interpretează materialul lingvistic oferit de limba comună, înfățișând cititorilor sau spectatorilor săi nu o mostră de cum ar trebui vorbită limba, dacă am respecta anumite canoane, ci de cum este ea vorbită în diferitele părți ale aceleiași țări, de cele mai diverse categorii de oameni care alcătuiesc poporul său.

5. Alte dialecte

În afara dialectului cockney, care se bucură de cea mai largă reprezentare, în dramaturgia lui G.B.Shaw am mai putut urmări dialectul irlandez, proporțional bine-dezvoltat. Shaw nu a putut cuprinde în opera sa întreaga gamă a dialectelor și variantelor limbii engleze, dar celor două analizate până în prezent li se mai adaugă dialectul scoțian și engleza americană. Prin mica lor amplitudine, derivată din numărul mic de personaje ce pot fi considerate reprezentative pentru aceste ramificații teritoriale ale limbii engleze, nici engleza scoțiană și nici engleza americană nu justifică tratarea lor în capitole separate. Criteriul nostru de grupare nu va ține deci cont de înrudirile existente între diferitele dialecte (dialectul irlandez fiind înrudit cu cel scoțian, acestea aparținând în esența lor aceleiași variante) și nici importanța pe care o prezintă ele pentru gradul de reprezentare a limbii engleze, ci de importanța și extinderea lor în cadrul operei dramatice a lui G.B. Shaw. Criteriul adoptat ar prezenta evidente inconveniente în cazul în care ne-am fi propus analizarea dialectelor în funcție de gradul lor de înrudire. Modul nostru de abordare prezintă însă avantajul de a oglindi destul de fidel ponderea pe care dialectul scoțian și engleza americană o au în dramaturgia lui Shaw, unde ocupă un plan secundar în cazul comparării lor cu dialectul cockney sau dialectul irlandez. Calitatea artistică a reprezentării lor este de asemenea afectată într-o oarecare măsură, iar numărul de detalii a scăzut în mod corespunzător. Trebuie în același timp remarcat faptul că, paralel cu reducerea trăsăturilor fonologice reprezentate, este redus și numărul de particularități idiosincratice pe care îl găsim de obicei în vorbirea diferitelor personaje dialectale. Privite în ansamblu, personajele aparținând dialectului scoțian și englezei americane prezintă o structură lingvistică suficient de convingătoare pentru a putea fi considerate reprezentante autentice ale dialectului sau variantei căreia îi aparțin.

5.1. Dialectul scoțian
Captain Brassbound's Conversion

Dialectul scoțian este reprezentat de pastorul Rankin din ***Captain Brassbound's Conversion.*** Personaj conformist prin modul în care gândește și vorbește, Rankin devine astfel și un reprezentant autorizat al păturii sociale de care aparține. Lipsa sa de originalitate, apartenența la o categorie socială relativ instruită și la unul din puținele dialecte care se mai pot bucura de un oarecare prestigiu în fața vorbitorilor de standard English îi asigură un bun plasament social, dar îl fac destul de neinteresant din punct de vedere dramatic. Respectabilitatea sa, care îmbrățișează toate aspectele majore, îl așează de cealaltă parte a zidului față de care sunt plasate personajele comice ale piesei. În micul babilon lingvistic creat de Shaw în ***Captain Brassbound's Conversion,*** Rankin nu este însă un personaj inutil (tot așa cum își are locul său bine determinat în desfășurarea intrigii), reprezentând o altă variantă lingvistică a limbii engleze decât variantele vorbite de celelalte personaje ale piesei. În felul acesta el are o partitură originală din punctul de vedere al structurii lingvistico-muzicale a piesei, pe care am amintit-o atunci când am analizat această calitate a comediei lui Shaw în strânsă legătură cu dialectul cockney. Desigur că nu toate particularitățile fonologice ale personajului pot fi considerate ca fiind reprezentative pentru dialectul scoțian. Unele din ele sunt, fără îndoială, particularități idiosincratice ale vorbirii sale. Acestea nici nu sunt susținute printr-un număr mai mare de exemple, apărând de obicei într-un singur cuvânt. Altele sunt în schimb destul de răspândite în diferitele subdialecte scoțiene, sau în general în dialectele nordice, pentru a putea fi considerate semnificative.

Apar uneori situații în care grafemele întrebuințate de Shaw pot produce unele îndoieli sau nedumeriri în legătură cu fonemul pe care dramaturgul a intenționat să-l sugereze. Este cazul lui *ae* în *espaecially*. Este adevărat că *ae* marchează /i:/ în cuvintele de origine greacă sau latină, dar acest lucru se întâmplă în cuvintele ce sunt simțite de vorbitori ca fiind nenaturalizate (*aliens*) și nu în cele care s-au adaptat sistemului limbii (*denizns*). Pentru acest ultim caz ar fi fost mult mai natural ca dramaturgul să aleagă alt grafem pentru a marca fonemul deosebit de

cel din Standard English, respectiv transformarea /e/ în /i:/ , dacă în cuvântul *espaecially* a încercat să sugereze această pronunție.

Printre trăsăturile fonologice întâlnite în vorbirea lui Rankin sunt transformările din domeniul vocalic /e/ trece în /æ/ în *tarrified* (terrified), /i/ trece în /e/ trece în *setting* (sitting), /i/ trece în /i:/ în *Ceecily* (Cecily), *judeecial* (judicial), *Chreestianity* (Christianity), *disposeetion* (disposition), *breegand* (brigand), /ɔ:/ devine /əu/ în *oall* (all), *oalways* (always), *proaperty* (property), *broat up* (brought up), *thoaght* (thought), *astoanish* (astonish), /u/ trece în /əu/ în *Soudan* (Sudan) și /ɔ:/ trece în /ɛə/ în *haird* (heard), *pairfection* (perfection), *maircy* (mercy).

Dacă în cazul vocalelor tendința a fost aceea de a le transforma în diftongi, în cazul diftongilor remarcăm tendința inversă, de altfel specifică dialectului, de reducere la vocale. Astfel /ei/ este redus la /e/, de exemplu *leddy* (lady), *leddyship* (ladyship), /ai/ la /e/, de exemplu *leks... or disleks* (likes or dialikes) și *lek* (like), /au/ în /u/ în *doon* (down) și /əu/ trece în /ɔ/ în *onnly* (only).

Din transformările menționate, unele sunt reprezentative pentru anumite trăsături arhaice ale fonologiei dialectale. Trăsături întâlnite în dialectul scoțian și în alte dialecte nordice sunt: /u/ trece în /u/, /ei/ trece în /e/, /au/ trece în /u:/, și /əu/ trece în /ɔ/.[1] O parte din caracteristicile întâlnite în vorbirea lui Rankin au o circulație cu caracter mult mai pronunțat local. Este interesant faptul că aceste trăsături fonologice apar într-un număr restrâns de cuvinte, exemplele citate de noi epuizând practic toate cazurile în care Shaw a marcat aceste trăsături prin grafeme special adaptate vorbirii personajului. Fonemul /ŋ/ din limbajul standard trece în /n/ [2] numai întâmplător, în *loadin* (loading). Atribuim raritatea acestei trăsături influenței exercitate de educație asupra limbajului personajului. O altă trăsătură consonantică depistată în vorbirea lui Rankin este /r/ vibrant uvular în *verry* (verry) și *Howrrd* (Howard). În schimb nu poate fi redată prin ortografia tradițională fricativa velară /χ/, care se poate cu greu presupune că va lipsi din vorbirea unui scoțian, chiar dacă a fost bine educat. Imposibilitatea redării unor foneme este la fel de acută și în domeniul vocalic. Într-una dintre extrem de puținele referiri privitoare la dialectul scoțian existente

1) Cf. G.L. Brook, *op. cit.*, p. 93-94
2) Cf. O. J. Dickushina, *op. cit.*, p. 189; J. J. Hogan, *op. cit.*, p. 58,64

în critica shaviană, J. Saxe menționează referitor la /a/-ul scoțian în cuvinte ca man, lass, etc. că *"Shaw has not attempted to transcribe it in Rankin's pronunciation."* [3]

Nu ar fi exclus ca dificultățile de reprezentare ale acestui dialect să-l fi determinat pe Shaw să renunțe la o reluare mai amplă a sa în alte piese. De altfel dramaturgul face în această privință următoarea mărturisire: *"I have made only the most perfunctory attempt to represent the dialect of the missionary. There is no literary notation for the grave music of good Scotch."* [4]

Diferitele tipuri de contracții joacă un rol destul de puțin important în prezentarea vorbirii lui Rankin. Acest lucru nu este însă surprinzător dacă ținem cont de faptul că în dramaturgia lui Shaw densitatea contracțiilor este frecvent asociată vorbirii substandard, un element pe care dramaturgul nu intenționa să-l reliefeze în cazul acestui personaj. Remarcăm însă prezența unor forme ca *th'* (they), *b'* (be) sau *tis* (it is), prea puține pentru a prezenta o semnificație reală.

Vorbirea lui Rankin are unele particularități interesante, provenite din întrebuințarea unor cuvinte dialectale ce subliniază trăsături arhaice ale dialectului scoțian. Astfel el întrebuințează în mod constant forma *ye* a pronumelui personal, de exemplu *"What can I do for* ***ye:"*** (***C. B. C.*** p.298), adjectivul demonstrativ *yon*, de exemplu *"****Yon*** *American captain will preside in this.."* (p.320), forma scoțiană *auld* pentru *old*: *".. an* ***auld*** *college friend of mine"* (p.305), adverbele arhaico-dialectale *right* (very) în *"I'm* ***right*** *sorry -* ***right*** *sorry"* (p.302) și *ay* (yes), în *"The temptation!* ***ay****: thats true"* (p.321) sau *nay* (no), ca în *"****Nay, nay****: not exactly that, Sir Howrrd"* (p.303) sau *nigh* (nearly): *"And how have ye been, Sir Howrrd, since our last meeting that morning* ***nigh*** *forty* ***year*** *ago down at the docks in London?"* (p.302). Ultima propoziție mai prezintă o particularitate gramaticală în expresia *forty year* în care este întrebuințat pluralul dialectal, păstrat încă din OE. Verbul *mistrust* este înlocuit cu forma dialectală *misdoubt*, aceasta având în text o frecvență destul de mare, ca în *"I misdoubt me he will not answer, your leddyship"* (p.305). O particularitate idiosincratică a personajului este predilecția sa pentru utilizarea prefixului *be-* în formarea unor adjective terminate în *-ed*, o trăsătură care adâncește

3) Joseph Saxe, ***op. cit.***, p. 35
4) George Bernard Shaw, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion***, p. 8

impresia de limbaj arhaic: *"He may have been a bit wild; but I cant leave poor Miles's son* ***unbefriended*** *in a foreign gaol"* (p.321), *"That is true, captain: the poor* ***benighted*** *creature!"* (p.326), etc.

Este evident că limbajul pe care Shaw îl inventează pentru Rankin corespunde celor trei criterii de bază care stabilesc coordonatele acestui personaj: apartenența sa la dialectul scoțian, la un tip uman esențialmente conformist și la o pătură socială cu un profil propriu, bine determinat de anumite coordonate social-politice ce s-au cristalizat de-a lungul evoluției istorice. Cele trei elemente menționate mai sus converg în generarea faptelor de limbă previzibile în conturarea personajului. Acestea ar corespunde în linii mari ideii că în cadrul vocabularului sunt necesare unele trăsături fonologice dialectale și un număr oarecare de cuvinte dialectale, la care se adaugă expresii capabile să exprime păreri sau concepții preconcepute. A pune problema astfel înseamnă însă de fapt un artificiu, menit să reliefeze cât mai puternic elementele "previzibile", artificiu care nu corespunde decât parțial cu modul în care este receptat în mod real complexul constituit de opera literară, în care elementul limbă este o parte componentă. În clipa în care intrăm în contact cu un personaj literar sau dramatic, elementul previzibil este cât se poate de vag, el clarificându-se și concretizându-se treptat, pe măsura evoluției sale. Să luăm cazul concret al pastorului Rankin. Deși vom ajunge la concluzii asemănătoare, doza de previzibil cu care suntem înarmați la începutul piesei în privința pastorului Rankin va diferi calitativ destul de substanțial în cazul în care vom lua contact cu piesa prin lectură față de cazul în care vom vedea spectacolul dramatic, în favoarea primei situații. Explicația acestei stări de fapt, care contravine întregii tradiții dramatice până la Shaw, o găsim în contribuția inovatoare a dramaturgului în ceea ce privește editarea pieselor. Noua sa concepție își găsește rădăcina în spiritul său nonconformist, gata întotdeauna să reformeze tradiția literară. Într-o scurtă monografie asupra dramaturgului, A. C. Ward subliniază tocmai această contribuție a lui Shaw, contribuție care a avut ulterior o influență deosebit de importantă nu numai asupra dramaturgiei britanice, ci și asupra celei universale: *"From Shakesper's time until 1898, printed plays by British authors contained nothing but the stage dialogue - often far from accurate - and bare stage-directions for the players' exits and entrances, with, in some instances, a few words about scenery and costume, and an occasional hint for gesture, intonation, and emphasis. What Shaw desiderated in the printing of his plays was the incorporation of descriptive and explanatory matter which would help the reader to perceive the*

characters and their motives and circumstances as they had been imagined by the playwright. This', wrote Show, 'means the institution of a new art; and I daresay that before these two volumes are ten years old, the bald attempt they make at it will be left far behind. 'That prophecy was fairly accurate... In the meantime Shaw's innovations had been adopted by other playwrights and a large playreading public had been created".[5]

Cititorul piesei descoperă înaintea spectatorului din sală câteva date importante referitoare la personalitatea lui Rankin, prin intermediul indicațiilor scenice. În speță, în acest caz ne interesează în primul rând faptul că "***He is an elderly Scotchman, spiritually a little weatherbeaten, as having to navigate his creed in strange waters crowded with other craft, but still a convinced son of the Free Church and the North African Mission***" (p.297). Din punct de vedere al structurii lingvistice, cititorul se va aștepta să întâlnească în vorbirea personajului cel puțin două elemente: particularități ale vorbirii dialectale scoțiene și altele care să fie conforme stării sociale, respectiv profesiunii personajului. Chiar dacă cititorul nu-și formulează în mod clar aceste coordonate pe care se așteaptă să le întâlnească la personaj, ele există, iar în cazul în care vor fi înșelate, vor isca conflicte reale între cititor și autor. Pentru a concretiza ideea, să presupunem, prin absurd, că dramaturgul l-ar fi făcut pe Rankin să vorbească dialectul cockney în locul celui scoțian, iar în fața lui Drinkwater să se îndoiască de existența dumnezeirii, sau să se declare adeptul cultului mahomedan. Ceea ce cititorul nu poate prevedea, însă, este gradul în care vorbirea lui Rankin va fi o vorbire dialectală, sau gradul de conformism ce-și va găsi expresia în vorbirea sa. Pe măsură ce piesa evoluează, imaginea pe care și-o formează cititorul va deveni tot mai precisă, iar gradul de predictabilitate va crește până la punctul în care vor fi sesizate, cu destul de mare ușurință, orice elemente care ar distona cu atmosfera creată de complexul lingvistic constituit de autor până în momentul respectiv. Cu alte cuvinte, ceea ce cititorul nu poate prevedea este modul exact de concretizare a atmosferei lingvistice create, idiosincrasiile personajului, care vor constitui întotdeauna pentru el o noutate, un element de surpriză, nu în sensul neconcordanței cu tipul de limbaj în care se circumscriu, ci raportate la

5) A. C. Ward, *Bernard Shaw*, Longmans, Green & Co., 1966, p. 38

selecția posibilă pe care ar face-o însuși cititorul în cadrul aceluiași tip de limbaj, presupunând că ar trăi circumstanțe similare sau identice, sau ar fi el însuși creatorul operei literare. Personalitatea personajului literar și cea a cititorului său nu coincid, particularitățile lor idiosincratice și, frecvent, apartenența lor la dialect diferă considerabil; la fel și convingerile lor. Recunoașterea autenticității personajului se bazează însă pe alt criteriu, mult mai larg, și anume pe experiența lingvistică comună pe care vorbitorii au dobândit-o pe baza limbii comune. Această experiență poate diferi în detalii, dar nu și în esența sa. Tocmai existența unor trăsături esențiale, comune, constituie puntea de legătură dintre cititor și personaj.

Atunci când receptarea piesei se face pe calea spectacolului dramatic, elementele previzibile se constituie pe baza datelor furnizate treptat de dialogul personajelor, dar experiența de viață anterioară a spectatorului are și ea un rol care nu poate fi neglijat în întregime. La ridicarea cortinei, în cazul nostru înainte ca dialogul personajelor să se înfiripe, modul în care este îmbrăcat Rankin oferă primele elemente ale profesiunii sale, respectiv informația că face parte din rândurile clerului. Personajul în teatru, dincolo de individualitatea sa, este întotdeauna un tip, iar spectatorul experimentat este gata să-l încadreze de la acest prim contact vizual într-unul din cele câteva tipare pe care și le-a format prin experiența de viață sau de spectator de teatru. În care din ele este încă foarte greu de precizat, caracterul previziunii fiind încă extrem de vag; rămâne previzibil totuși faptul că personajul se va încadra unuia din tiparele cunoscute. Pe măsura acumulării datelor de o natură extrem de diversă, respectiv mergând de la cele biografice la cele reflectând experiența socială, capacitatea intelectuală a personajului, apartenența la un anumit tip temperamental, orizont cultural, tip de vorbire standard, dialectal, etc., densitatea elementelor previzibile crește în mod treptat, fără a putea epuiza niciodată posibilitățile combinatorii, cu alte cuvinte neputând niciodată anticipa idiosincrasiile personajului. Spectatorul se apropie însă cu tot mai multă finețe de ceea ce am putea numi spiritul personajului și găsește o adevărată plăcere estetică în anticiparea trăsăturilor sale, în cazul în care dramaturgul nu-i oferă șabloane, ci lasă suficiente elemente de surpriză care pot menține treaz interesul spectatorului. Căci echilibrul permanent dintre previzibil și neprevizibil, dintre inevitabil și surpriză este o condiție esențială a artei, derivată din convenția dintre spectator sau cititor, care lansează o anumită comandă socială și artistul care răspunde acestei comenzi punând în dezbatere probleme și oameni ai timpului său. Răspunsul artistului la această

comandă socială se bazează pe aceeași experiență de viață pe care o are spectatorul sau cititorul său, dar ea trebuie să fie mai bogată decât a acestuia și să aducă la o interpretare a faptelor de viață, căci dacă opera nu este capabilă să aducă anumite răspunsuri la întrebările pe care și le-a pus cel care trebuie să o folosească, ea încetează să mai prezinte interes pentru acesta. Cititorul nu impune însă anumite limite fanteziei creatoare a artistului, atât timp cât această fantezie nu denaturează ci slujește realitatea. Soluțiile pe care le oferă artistul trebuie însă să se încadreze limitelor previzibilului celor care au lansat comanda socială, presupunând că, în calitatea lor de colectivitate înarmată cu o bogată experiență socială, au meditat ei înșiși asupra acestor probleme, sugerând anumite soluții sau concluzii. Aceasta nu înseamnă că fiecare spectator sau cititor a ajuns în mod individual la aceleași concluzii, ci că experiența sa constituie o părticică a experienței colective, unul din multele izvoare ce se pot constitui într-un fluviu. Cantitativ și calitativ, aceste experiențe individuale pot fi destul de diferite, dar scriitorul care răspunde cu adevărat comenzii sociale a epocii sale dă prin opera sa răspunsuri ce pot fi asimilate la orice nivel al experienței individuale.

Atunci când ne preocupăm de problemele limbii în literatură, ne ocupăm de fapt de un aspect al acestui întreg. Nu este vorba de un aspect secundar al operei literare, ci de însuși vehicolul prin care se exprimă sau se întruchipează întregul, fără de care literatura nu ar putea exista. Ca atare, legile care guvernează literatura în ansamblul ei sunt legi care condiționează cu o forță deplină și acest compartiment. Raportul dintre previzibil și neprevizibil, dintre inevitabil și surpriză are aceeași aplicabilitate, fiind bazat pe experiența lingvistică a celui ce receptează opera literară, experiența lingvistică fiind ea însăși una din cele mai importante experiențe sociale ale individului. Nici de data aceasta experiența individuală nu acționează ca o frână asupra creatorului; experiența colectivă, în schimb, acționează ca un câmp magnetic, care-l obligă pe scriitor să se mențină în limitele veridicului, să se înscrie în cadrul fluxului specific limbii respective. Un scriitor poate da dovadă de cea mai mare inventivitate verbală dacă respectă legile interne ale limbii sale naționale. Tocmai acest lucru explică marea contribuție pe care au avut-o scriitorii la îmbogățirea vocabularului unei limbi, la crearea unor noi termeni a căror lipsă fusese acut simțită.

Dramaturgul care dorește să folosească dialectul în literatură trebuie să se supună însă nu numai legilor generale pe care le-am discutat anterior, ci și unor restricții suplimentare, cele impuse de varianta regională sau socială pe care dorește să o prezinte. Atunci când ia

decizia de a utiliza un dialect în opera literară, scriitorul își impune singur aceste restricții, ce trebuie înțelese ca o obligație profesională de a selecta, la nivelul cel mai înalt al competenței sale lingvistice și scriitoricești, acele particularități lingvistice care sunt specifice sau caracteristice nu limbii naționale în general, ci unei anumite variante ale sale, particularități ce pot prezenta unele diferențe substanțiale, atât sub aspect fonologic, cât și lexical sau gramatical, față de varianta literară, adică tocmai varianta pe care o folosește el în mod obișnuit. Pentru a realiza acest lucru, scriitorul inventează un tip de limbaj pentru fiecare din personajele sale dialectale, în care elementele comune sunt cele previzibile, sau reprezintă un grad ridicat de previzibil, elementul neprevizibil, care nu poate fi identificat întotdeauna cu cel de surpriză, fiind dat de particularitățile idiosincratice. Scriitorul poate și chiar trebuie să ajusteze vorbirea personajului datelor sale specifice: grad de cultură, temperament, tensiunea psihologică a momentului, existența sau inexistența în momentul respectiv a unor tendințe de disimulare, sau în funcție de însuși scopul sau gradul disimulării, etc. Limbajul concret al personajului va prezenta deci anumite fluctuații de la un moment la altul, dar rezultanta acestor elemente variabile se va concretiza într-o constantă a personajului respectiv, care se va deosebi de rezultanta altor personaje. Măiestria artei lui Shaw se relevă tocmai în marea îndemânare cu care a reușit să îmbine toți acești factori, creând personaje reprezentative pentru viața dialectului și care își păstrează în același timp trăsăturile individuale, idiosincratice, prin care se deosebesc de alte personaje. Shaw nu a înșelat așteptările cititorilor sau spectatorilor săi. Le-a oferit din acest punct de vedere, așa cum i-a cerut comanda socială căreia i-a răspuns, personaje veridice, cu atât mai veridice cu cât au viața lor proprie și nu sunt șabloane ale unui anumit dialect, ci expresia spiritului acestuia.[6]

6) Dialectologii întâlnesc frecvent dificultăți de genul stabilirii ponderii diferitelor straturi dialectale în cadrul unei colectivități lingvistice, sau a celor întrebuințate de aceeași persoană în împrejurări diferite, ultimele constituind idiosincrasiile sale. În acest sens sunt semnificative observațiile unui dialectolog preocupat în mare măsură de metodologia de lucru și modul de interpretare a rezultatelor: *"...the different 'layers' of dialect...may co-exist in one place and... may be noticed by listening to more and to less resistant types, or even to one and the same person on different occasions"* (Angus McIntosh, ***An Introduction to a Survey of Scottish Dialects***, Thomas Nelson and Sons, 1952, p.106).

5.2. Engleza americană

În anul 1900, Shaw scria: *"... I can only plead that an author who lives in England necessarily loses his consciousness of the peculiarities of English speech, and sharpens his consciousness of peculiarities of English speech, and sharpens his consciousness of the points in which American speech differs from it; so that it is more convenient to leave English peculiarities to be recorded by American authors..."*[7] Practica sa literară dacă nu infirmă, atunci nici nu susține decât parțial această afirmație. Prin realizările dramaturgiei sale, Bernard Shaw se dovedește un observator atent al dialectelor sau variantelor britanice și un maestru al utilizării lor artistice. Punctul său de referință este însă Standard English și nu American English. Faptul este justificabil dacă ținem cont că, nici în timpul vieții sale și nici astăzi, lucrurile nu au evoluat pe plan lingvistic până la punctul la care să fie necesar să considerăm engleza britanică drept variantă sau dialect al englezei americane și nu invers. Dar această perspectivă nu este exclusă cu desăvârșire; o demonstrează piesa ***The Apple Cart,*** care se încheie cu abolirea "Declarației de Independență" de către Statele Unite ale Americii și reîntoarcerea Fiului risipitor, bogat și atotputernic, pentru a lua în propriile mâini soarta și administrația familiei și a casei pe care a părăsit-o. Este o fantezie, sau o "extravaganță" pe care și-a permis-o scriitorul, dar o extravaganță cu implicații multiple, inclusiv de ordin lingvistic, bazată pe observația tendințelor ce s-au făcut vizibile încă din timpul vieții dramaturgului, de subordonare, în ciuda rezistenței, a intereselor naționale ale Marii Britanii în fața celui mai mare și puternic dintre copiii săi.

Analizat chiar sumar, raportul variantelor lingvistice reprezentate în dramaturgie sau în literatură în general nu justifică afirmația potrivit căreia scriitorului britanic îi revine sarcina de a prezenta dialectele americane, iar celui american de a găsi expresia artistică a celor britanice. Practica literară a unui mare număr de scriitori britanici care

7) G. B. Shaw, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion***, p. 4

s-au inspirat din realitatea americană, sau a americanilor care reprezintă procesul invers, demonstrează că existența unei conștiințe a deosebirilor nu compensează lipsa unor cunoștințe aprofundate asupra particularităților concrete ale variantelor sau dialectelor luate în discuție. Apelarea la dialect izvorăște din dorința de a accentua caracterul realist al operei literare, iar realismul implică atât cunoașterea generalului, cât și a detaliului. Doar îmbinarea acestora în anumite proporții, ce nu pot fi definite în mod abstract, pe baza unui anumit sistem stabilit *apriori*, reușește să creeze cititorului sau spectatorului impresia de plauzibil, fără de care utilizarea variantelor regionale sau sociale ale limbii devine inutilă. Aceste considerente, sau poate altele asemănătoare, au făcut să se nască o oarecare discrepanță între declarația de intenții a dramaturgului, luată *ad litteram*, și practica sa literară.

Prima piesă "americană" a lui Bernard Shaw este ***The Devil's Disciple*** și ea datează din 1897, fiind deci anterioară cu trei ani afirmației de la care am pornit. Am putea presupune, pe baza acestui considerent, că inexistența intenției de reflectare în piesă a particularităților vorbirii americane s-ar datora neformulării încă a acestui principiu. A doua piesă "americană", ***The Shewing-Up of Blanco Posnet***, datează însă din 1909, fiind cu nouă ani ulterioară aceleiași afirmații; nici această piesă nu concretizează însă prin limba întrebuințată existența unei intenții de acest gen. A fost deci afirmația lui Shaw gratuită ? A fost doar un mod de a ne atrage atenția asupra unei probleme ? Ce a stat la baza ei ? Sunt trei întrebări de principiu, modul de abordare al englezei americane în dramaturgia lui Shaw depinzând în mare măsură de răspunsul pe care îl putem da sau nu la aceste probleme.

Pornim de la un prim fapt evident. Engleza americană nu devine obiectul unei prelucrări artistice în piesele "americane", prin care vom înțelege doar piese a căror acțiune se petrece pe "pământ american", respectiv ***The Devil's Disciple*** și ***The Shewing-Up of Blanco Posnet.*** Engleza americană devine însă obiectul unei astfel de prelucrări în piesele "britanice" ale dramaturgului, adică al pieselor a căror acțiune se petrece pe teritoriul britanic. Nu vom da alte accepții termenilor de piese "britanice" sau "americane", întrucât dorim să evităm eventualele confuzii ce pot proveni prin tematica lor. De exemplu piesa ***The Devil's Disciple*** nu discută numai o problemă "americană", din moment ce Războiul de Independență a fost concomitent una din cele mai dificile probleme britanice. **The Apple**

Cart, care își propune discutarea problemei puterii, cu implicațiile sociale și personale, nu este numai o piesă "britanică" pe considerentul că lupta pentru putere se dă între guvern și parlamentul său pe de o parte și monarhul britanic pe de alta, deși această concretizare dă un anumit specific piesei, ci și una internațională și în mod special americană, Statele Unite fiind cele ce profită de apele tulburi, datorate disensiunilor britanicilor, pentru a-și impune hegemonia politico-economică asupra partenerului mai mic. În accepțiunea în care utilizăm termenul, varianta americană a limbii engleze, sau forme sporadice ale sale, apare deci numai în piesele "britanice" ale dramaturgului, mai precis în ***Man and Superman*** și ***The Apple Cart***, sau în cele care își desfășoară acțiunea pe un teren neutru, teritoriul unei alte țări, ca în ***Captain Brassbound's Conversion***, Geneva și din nou ***Man and Superman.***

Interesul lui Shaw pentru problemele limbii a fost deosebit de intens, iar cel pentru variantele regionale și sociale s-a manifestat de-a lungul a multor decenii de activitate scriitoricească. O variantă atât de importantă a limbii engleze ar fi fost deci surprinzător să fie pur și simplu trecută cu vederea de către un dramaturg *"impressed with the variety and individuality of speech".*[8] Shaw a fost în același timp scriitorul capabil să exploateze artistic acest potențial al vorbirii, iar structura muzicală a pieselor sale provine în mare măsură din talentul cu care a reușit să-și finalizeze intențiile. Personajele sale, pe de altă parte, se deosebesc sau se confruntă și prin modul lor de a vorbi. Atunci când ele aparțin aceluiași dialect, deosebirile dintre ele evidențiază deosebirile existente între indivizi, pe când atunci când confruntarea se face între Standard English și American English, dramaturgul contrastează două tipuri de oameni, britanicul opus americanului, fiecare din ei având un anumit specific, derivat din evoluția, conflictele sau caracteristicile naționale ale celor două popoare. Cu alte cuvinte, limba devine un mijloc de identificare a tipului. De ce oare nu a întrebuințat Shaw acest procedeu în ***The Devil's Disciple***, o bună ocazie de a contrasta tipul americanului cu cel al britanicilor ? Fără a intenționa să anticipăm realizările lui Shaw în oglindirea englezei americane în piesele sale, putem afirma că dramaturgul a dorit să evite o situație dificilă, căreia a simțit probabil că nu i-ar putea face față, ținând cont de standardul înalt al

8) Abraham Tauber, ***Introduction***, în ***George Bernard Shaw on Language***, p.XXI

exigenței sale. Din moment ce întreaga piesă se desfășoară pe pământ american, apelarea la dialect nu ar mai fi putut fi restrânsă la crearea opoziției englezi - americani, așa cum se întâmplă în piesele în care Shaw s-a decis să utilizeze engleza americană. Fără să vrea, dramaturgul ar fi fost obligat de împrejurări să abordeze monografic un anumit dialect al englezei americane, în cazul piesei discutate cel din New Hampshire, în același mod în care a tratat dialectul cockney și dialectul irlandez. Dacă ne gândim la primul act al piesei, scena citirii testamentului în casa doamnei Dudgeon este suficient pentru a ne imagina dificultățile ce ar fi trebuit soluționate pentru a oglindi în mod realist o variantă locală pe care nu a putut-o cunoaște în mod direct. La aceste dificultăți s-ar adăuga acelea provenite din dorința de a diferenția personajele între ele, de a le atribui anumite particularități idiosincratice, așa cum a procedat în cazul dialectului cockney - printre vorbitorii căruia a trăit câteva decenii - sau a dialectului irlandez - dialectul matern. Categoric, experiența lingvistică a lui Shaw nu mergea atât de departe. Deși știm că a citit nenumărate cărți de lingvistică - biblioteca de la ***Shaw's Corner***, Ayot St. Lawrence stă mărturie în acest sens - deși problemele lingvisticii au constituit un subiect de conversație sau corespondență, subiect care i-a făcut întotdeauna o mare plăcere, iar discuțiile au avut întotdeauna loc la cel mai ridicat nivel, interlocutorii sau corespondenții săi fiind cei mai mari lingviști ai epocii, experiența lui Bernard Shaw era totuși limitată în ceea ce privește engleza americană. Nu putem să uităm că lingvistica îi poate oferi unui dramaturg interesat doar principii. Oricât de interesante, ele îl pot ajuta doar să organizeze în mod optim cunoștințele pe care le-a dobândit despre limbă prin intermediul experienței de viață. Nu cunoaștem să existe un dramaturg, sau scriitor în general, care să fi încercat sau să fi reușit performanța de a zugrăvi în mod autentic un dialect numai pe baza studiilor oferite de lingvistică, fără să fi avut un contact personal cu dialectul respectiv, trăind în mijlocul vorbitorilor săi. Aceasta nu este o problemă derivată doar din probitatea profesională a scriitorului, ci o necesitate firească de a se integra unei atmosfere autentice, compusă dintr-un număr infinit de date, pe care studiile lingvistice, sociologice, etnografice sau de altă natură întreprinse de alții nu le pot niciodată compensa pe deplin. Iată de ce considerăm că Shaw a evitat în mod conștient întrebuințarea dialectului în piesele "americane".

Care ar fi în acest context semnificația pe care am putea-o atribui afirmației sale că este de datoria sau capacitatea scriitorilor britanici să oglindească particularitățile englezei americane ? Până acum am putut trage doar concluzia că această capacitate este inevitabil limitată. Așa cum precizează contextul mai larg din care am extras citatul, afirmația se referă, în mare măsură, la practica literară derivată din tradiția existentă în fiecare țară: *"The fact that English is spelt conventionally and not phonetically makes the art of recording speech almost impossible. What is more, it places the modern dramatist, who writes for America as well as England, in a most trying position. Take for example my American captain and my English lady. I have spelt the word conduce, as uttered by the American captain, as cawndooce, to suggest (very roughly) the American pronunciation to English readers. Then why not spell the same word, when uttered by Lady Cicely, as Kerndewce, to suggest the English pronunciation to American readers ? To this I have absolutely no defence..."*[9]

Tradiția literară, indiferent pe ce parte a Atlanticului ne aflăm, nu-i permite scriitorului britanic sau american să adopte o altă ortografie decât cea standard, atunci când dorește să înfățișeze forma standard a englezei britanice sau respectiv a celei americane. Însă această ortografie nu este frecvent capabilă să oglindească pronunția standard și cu atât mai mult pronunția dialectală a fiecărei variante, sau idiosincrasiile personajelor. Necesitatea oglindirii cât mai realiste în literatură a limbii vorbite de oameni a dus însă în cele din urmă la exceptarea de restricții a celor două ultime cazuri, iar pe măsură ce deosebirile dintre engleza britanică și cea americană s-au accentuat, până la considerarea lor de către mulți lingviști ca două variante de sine stătătoare ale aceleiași limbi - factorul politic în acest caz nu poate fi însă în nici un caz neglijat - a fost exceptată de la regula generală și această situație. Astfel scriitorului britanic i s-a acordat derogarea de a se abate de la ortografia standard în cazul în care dorește să sugereze particularitățile englezei americane, iar celui american în cazul în care dorește să facă acest lucru pentru engleza britanică. Shaw fiind un scriitor britanic, iar Lady Cicely o vorbitoare de Standard English, particularitățile fonologice caracteristice pentru Standard English nu vor putea fi deci reprezentate în cazul neoglindirii lor de către ortografia tradițională, întrucât procedeele ce

9) G. B. Shaw, ***Notes to Captain Brassbound's Conversion***, p. 4

ar putea permite aceasta sunt respinse prin neîndeplinirea condițiilor amintite anterior. Dramaturgul poate în schimb sugera trăsăturile fonologice americane și Shaw va utiliza aceste procedee în cazul lui Kearney, cum va proceda și în cazul altor personaje de proveniență americană. Acestea sunt însă trăsături fonologice generale ale englezei americane, ce pot fi întâlnite la majoritatea americanilor culți, sau din cele mai generale aparținând de The Northern Dialect și Eastern American și nu trăsături ale unei anumite vorbiri locale, care ar putea constitui doar unul din subdialectele celor trei mari dialecte americane. O astfel de abordare a problemei i-a permis lui Shaw să rămână în cadrul unei structuri lingvistice cu un caracter mult mai general, ceea ce a contribuit la sporirea autenticității redării sale în dramaturgie. Modul în care dramaturgul a reprezentat în piese aceste trăsături, caracterizat prin siguranță și dezinvoltură, demonstrează ceea ce afirmă de fapt Shaw prin declarația de intenții pe care o discutăm și anume faptul că scriitorul britanic are o suficient de mare competență în aprecierea caracteristicilor englezei americane, comparativ cu engleza britanică, pentru a avea dreptul de a le întrebuința în opera sa literară. Aceeași competență îi este recunoscută scriitorului american, capabil să sesizeze și să noteze diferențele fonologice ale englezei britanice, opuse permanent pe un plan abstract celor americane. Afirmația lui Shaw nu ne apare astfel gratuită, ci ne ajută în descifrarea poziției sale principiale față de abordarea în literatura britanică a englezei americane, oferind în același timp o cheie în interpretarea practicii sale literare.

În bibliografia referitoare la dramaturgia lui G. B. Shaw, nu există nici un studiu referitor la modul în care Shaw a întrebuințat în opera sa engleza americană. Tot ceea ce există sunt câteva observații sporadice, făcute cu scop comparativ, pe care le vom aminti în această lucrare. Explicația poate fi găsită în numărul mic de personaje care se remarcă prin astfel de particularități, existente în special sub aspect fonologic. Sub aspect lexical sau gramatical, scriitorul s-a dovedit de data aceasta mult mai puțin interesat de diferențierea vorbirii personajelor decât a făcut-o în cazul celorlalte dialecte. Ținând totuși cont de marea audiență de care piesele lui Shaw s-au bucurat în Statele Unite ale Americii, este surprinzător faptul că nici un critic sau lingvist american, cercetători care ar fi avut calificarea necesară să întreprindă această acțiune, nu a încercat să contribuie prin vreun studiu la clarificarea diferitelor aspecte legate de utilizarea englezei americane în dramaturgia sa. Și mai semnificativ este cazul

lui John A. Mills, care, deși american, prezintă o analiză competentă a contribuției dialectului cockney la obținerea unui efect comic în dramaturgia lui Shaw, dar nici cel puțin nu amintește personajele americane. Mills nu și-a propus însă să întreprindă o analiză a dialectelor în dramaturgia lui Shaw în întreaga lor complexitate, ci se axează pe discutarea efectelor comice, un atribut care este în general absent personajelor americane, fapt explicabil dacă ținem cont de statutul special al englezei americane față de dialectele limbii engleze și în special față de statutul dialectului cockney. Tocmai aspectul fonologic al dialectului american, cel mai bine reliefat de piesele în care Shaw introduce aceste personaje, cade în afara sferei de interes a lui Mills. La fel se întâmplă cu depistarea idiosincrasiilor personajelor, aspect destul de complex pe care ni l-am propus să-l urmărim în toate dialectele care fac obiectul acestui studiu. Lipsa unor lucrări de specialitate cu privire la dialectul scoțian, irlandez și engleza americană așa cum apar în dramaturgia lui G. B. Shaw, ne lipsește de posibilitatea confruntării opiniilor noastre cu cele ale unor specialiști care au limba engleză ca limbă maternă.

5.2.1. Captain Brassbound's Conversion

Primul personaj american marcat din punct de vedere lingvistic este căpitanul Hamlin Kearney din ***Captain Brassbound's Conversion.*** Căpitanul apare doar în actul al treilea al piesei, cu ocazia procesului lui Brassbound. El este prezentat de dramaturg ca un ***"Western American"***, ***"A curious ethnological specimen, with all the nations of the old world at war in his veins, he is developing artificially in the direction of sleekness and culture under the restraints of an overwhelming dread of European criticism, and climatically in the direction of the indigenous North American, who is already in possession of his hair, his cheekbones, and the manlier instincts in him which the sea has rescued from civilization"***. (***C. B. C.***, p.323)

Prima trăsătură a dialectului nordic în vorbirea lui Kearney este utilizarea unei vocale anterioare, marcată fonemic /a/, în cuvinte ca *ahfternoon* (afternoon), *ahsked* (asked), *chahm* (charm), *lahst* (last), *fahstness* (fastness), *hahnd* (hand). Această vocală înlocuiește vocala

engleză posterioară /a:/, transformarea fiind caracteristică unei anumite părți a vorbitorilor americani.[10]

O pronunție notată de ***Webster's Third New International Dictionary***, pe care Mihail Bogdan o semnalează ca o tendință a englezei americane atunci când vocala este urmată de anumite consoane, iar pe care Raven I. McDavid Junior o localizează în dialectul de nord, constă în lungimea fonemului /æ/, ce va deveni /æ:/.[11] Această caracteristică apare în vorbirea căpitanului Kearney într-un număr suficient de mare de cuvinte, din care o mare parte depășesc contextul fonetic descris de profesorul Bogdan. Această trăsătură apare în *glahd* (glad), pahssion (passion), *Ahdmiralty* (Admiralty) și prin analogie este extinsă la *chahplain* (chaplain), *bahck* (back), *Brahssbound* (Brassbound). Dar în cuvinte ca *glad*, *pahssion*, la care se adaugă *thahnk* (thank), *ahnkle* (ankle) poate apare și diftongarea lui /æ/, pe care dicționarul Webster o sesizează la unii vorbitori americani. Tocmai din această cauză, interpretarea grafemului *ah* întrebuințat de Shaw în aceste cuvinte este suficient de incertă. Singura interpretare oferită până în prezent este și ea destul de vagă, lăsând suficient loc imaginației: *"The **ah** meant to represent the American variety is probably intermediate between [x] and [a:]: **lahst, understahnd**".*[12] *În ceea ce ne privește, considerăm că este necesară o diferențiere între pronunțiile corespunzătoare celor două exemple oferite de J. Saxe.*

O altă caracteristică importantă a pronunției americane, înlocuirea fonemului /ɔ/ cu /a/,[13] respectiv în alt mod de transcriere a

10) Cf. Mihail Bogdan, ***op. cit.***, p.42;
Cf. Raven I. Jr. McDavid, ***The Dialects of American English***, în W. Nelson Francis, ***The Structure of American English***, The Ronald Press Company, New York, 1956, p.515;
Cf. John S. Kenyon, Thomas A. Knott, ***A Pronouncing Dictionary of American English***, G. & C. Merriam Co., Springfield, Mass., p.XVIII, XI;
Cf. ***Webster's Third New International Dictionary***. Acesta include în cadrul fonemului /a/ și varietățile dialectale pe care le notează într-o transcriere mai ingustă ca /aa/ și /ə/. (p. 38a)

11) Cf. ***Webster's Third New International Dictionary***, p.38a -39a;
Cf. Mihail Bogdan, ***op. cit.***, p.37;
Cf. Raven I. Jr. McDavid, ***op. cit.***, p.514

12) Joseph Saxe, ***op. cit.***, p.35

13) Cf. James F. Bender, ***NBC Handbook of Pronunciation***, Second Edition. Thomas Y. Crowell Company;
Cf. Raven I. Jr. McDavid, ***op. cit.***, p.516

fonemului /a:/[14] sau /ɑ/,[15] descris de Mihail Bogdan ca "o variantă a unei vocale nerotunjite care poate fi identificată cu vocala nr.5 [a:]",[16] apare în vorbirea lui Kearney în cuvintele *cawnstitootion* (constitution), *cawmpliments* (compliments), *cawnsequence* (consequence), *fawlly* (folly), *respawnsible* (responsible), *o'clawk* (o'clock). O particularitate idiosincratică a vorbirii căpitanului este aceea de a utiliza același fonem, în cuvinte care încep cu *con-* sau *com-*, și în locul lui /ə/, proces datorat analogiei, de exemplu *cawnsulted* (consulted), *cawndooce* (conduce), *cawnverted* (converted), *cawnsidered* (considered), *cawmplying* (complying), cuvinte în care în engleza americană nu apare în mod obișnuit această transformare.[17] Joseph Saxe remarcă și el aceste trăsături ale pronunției lui Kearney, despre care notează doar: *"Kearney's American* ***cawnsequence, fawlly,*** *etc. are probably intended to show varying quality as well as vowel length"*,[18] re-nunțând astfel să dea o interpretare mai detaliată fenomenului.

Pronunția lui /ju:/ ca /u:/ este o caracteristică ceva mai generală a englezei americane, ea apărând în cazul aceluiași personaj în cuvintele *cawndooce* (conduce) și *doo* (due). Dacă menționăm înlocuirea lui /ə/ cu diftongul /ɛə/ în *customairily* (customarily) și simplificarea ortografică operată în *sertnly* (certainly) probabil că epuizăm toate elementele care sunt menite să sugereze din punct de vedere fonologic vorbirea personajului. Nu am remarcat elemente deosebite din punct de vedere lexical care să marcheze originea americană a personajului, dar acest lucru poate fi explicat prin natura dialogului susținut de Kearney; credem totuși că dramaturgul ar fi putut găsi o posibilitate de a contrasta vorbirea sa cu cea a partenerilor britanici - așa cum a făcut acest lucru în alte piese - dacă ar fi intenționat să o facă. În același mod, nu ies în relief nici anumite particularități gramaticale specifice.

În ciuda impresiei produsă de analiză, că rolul lui Kearney rămâne întrucâtva incomplet prin lipsa unor particularități lexicale și gramaticale specifice variantei pe care o vorbește - Shaw ne-a învățat prin modul său de abordare a personajelor discutate anterior în cadrul celorlalte

14) Cf. Dumitru Chițoran, ***op. cit.***, p.76.
15) Cf. J. S. Kenyon, Th. A. Knot, ***op. cit.***, p.XIX;
Cf. O. J. Dickushina, ***op. cit.***, p.196
16) Mihail Bogdan, ***op. cit.***, p. 44
17) Cf. ***Webster's Third New International Dictionary***;
Cf. J. S. Kenyon, Th. A. Knot, ***op. cit.***
18) Joseph Saxe, ***op. cit.***, p.36

dialecte că un personaj este mult mai bine localizat geografic și social atunci când există o corespondență deplină între cele trei compartimente - lectura piesei nu prilejuiește reflecții similare, întrucât rolul cu adevărat predominant în stabilirea apartenenței lingvistice a căpitanului îl au trăsăturile fonologice. Acestea sunt suficient de bogate pentru a nu lăsa spectatorului nici un dubiu că are în fața sa un american autentic și nu un supus britanic. În ciuda unor reproșuri - care de fapt nu-și au locul - ce ar putea fi derivate dintr-o abordare pur lingvistică a personajului, Kearney se impune prin realizarea sa ca cel mai ambițios personaj american al dramaturgiei lui G. B. Shaw. Este explicabil și faptul că Shaw nu a asociat vorbirea sa vieții comediei, așa cum a făcut-o în cazul lui Drinkwater sau al altor personaje dialectale; această "sărăcire" a personajului este determinată de trei rațiuni puternice și convergente: statutul englezei americane, care este cu totul diferit din punct de vedere al prestigiului față de dialectul cockney, nivelul cultural al personajului, la care se adaugă ***"the restraints of an overwhelming dread of European criticism"*** și, în fine, poziția socială a lui Kearney, ce-i atribuie automat calitatea de judecător în procesul în care Brassbound este acuzat de a fi atentat asupra vieții lui Sir Howard și respectiv Lady Cicely.

O rațiune nu mai puțin importantă a introducerii acestui personaj în piesă este cea pe care am mai relevat-o și cu alte ocazii și anume structura muzicală a piesei. Kearney constituie o voce diferită de a celorlalte personaje; în calitatea sa de vorbitor al englezei americane el completează peisajul variantelor lingvistice majore ale limbii engleze în piesă. Din acest punct de vedere, ***Captain Brassbound's Conversion*** este, alături de ***Man and Superman***, cea mai ambițioasă din piesele lui Shaw, reunind pe parcursul celor trei acte vorbitori de Standard English, engleză americană, cockney și ai dialectului scoțian, la care se adaugă cele două variante ale englezei vorbite de străini: un fel de "basic English" întrebuințată de unele personaje, alături de forme pline de rafinament stilistic, bazate pe vechi dar strălucite clișee, reprezentate de formulele de politețe ale arabilor.

Căpitanul Kearney este secondat din punct de vedere lingvistic de un marinar al navei pe care o comandă, numit simplu Bluejacket, în a cărui vorbire recunoaștem unele trăsături fonologice pe care le-am discutat deja: înlocuirea fonemului /æ/ cu /æ:/ în *chahplain* (chaplain) și a lui /ɔ/ cu /a/ în *cawmpliments* (compliments), *gawn* (gone) și *dawcuments* (documents). Pronunția *wawn* (one) sugerată de dramaturg ni se pare că nu corespunde unei realități fonologice americane.

Având rolul său bine precizat în obținerea comicului de situații, the Bluejacket are din punct de vedere stilistic rolul de ecou al vorbirii lui Kearney, subliniind, prin repetiție, autenticitatea vorbirii acestuia.

5.2.2. Man and Superman

A doua piesă în care Bernard Shaw conturează un personaj american cu mijloacele specifice redării vorbirii dialectale este ***Man and Superman.*** Personajul asupra căruia își îndreaptă de data aceasta atenția este Henry Malone. Cronologic, piesa este scrisă imediat după ***Captain Brassbound's Conversion,*** iar din punctul de vedere al structurii sale lingvistice tinteşte la aceeași complexitate de limbaje pe care dramaturgul a realizat-o în piesa anterioară. În aceste circumstanțe, apariția unui personaj american marcat din punct de vedere lingvistic nu este surprinzătoare.

Din fișa biografică extrem de lungă creată de Shaw pentru Henry Malone, care depășește cu mult necesitățile unor indicații scenice, spicuim doar câteva date, revelatoare pentru cultura și tipul de vorbire căruia îi aparține personajul: *"Hector Malone is an Eastern American; but he is not at all ashamed of his nationality. This makes English people of fashion think well of him, as of a young fellow who is manly enough to confess to an obvious disadvantage without any attempt to conceal or extenuate it. They feel that he ought to be made to suffer for what is clearly not his fault, and make a point of being specially kind to him... English life seems to him to suffer a lack of edifying rhetoric (which he calls moral tone); English pronunciation to fail very vulgarly in tackling such words as world, girl, bird, etc.; English society to be plain spoken to an extent which stretches occasionally to intolerable coarseness; English intercourse to need enlivening by games and stories and other pastimes; so he does not feel called upon to acquire these defects after taking great pains to cultivate himself in a first rate manner before venturing across the Atlantic. To this culture he finds English people either totally indifferent, as they very commonly are to all culture, or else politely evasive, the truth being that Hector's culture is nothing but a state of saturation with our literary exports of thirty years ago, reimported by him to be unpacked at*

a moment's notice and hurled at the head of English literature, science, and art, at every conversational opportunity. The dismay set up by these sallies enccourages him in his belief that he is helping to educate England." (***M. & S.***, p.357).

Personajul apare astfel ca un om puțin demodat prin educația "modernă" pe care a primit-o în Statele Unite, dar "demodat" doar în comparație cu standardul britanic. Această ironie a lui Shaw își găsește suport în piesă doar în scenele introductive, imediat după apariția eroului în scenă și nu prin referire directă la literatura din care și-a împrumutat ideile, ci prin contrastarea câtorva idei cu cele ale interlocutorilor săi britanici. Recunoaștem în această încercare de constituire a fundalului psihologic al personajului prin indicații scenice o tehnică ce aparține de genul epic și nu de cel dramatic, un ecou al activității de romancier a lui Bernard Shaw, activitate legată de începuturile carierei sale literare. Prin structura sa, Shaw a fost însă un dramaturg înnăscut, un scriitor care își vedea personajele în acțiune și realizate artistic cu mijloace specific teatrale. De aceea, nu este de mirare că Henry Malone nu este obligat să ilustreze pe parcursul desfășurării piesei aceste coordonate psihologice prestabilite, ci evoluția sa este supusă transformărilor, fără de care nu poate exista un personaj dramatic viabil.

Din punctul de vedere al conturării lingvistice, Henry Malone este un personaj mai puțin ambițios decât căpitanul Kearney. Singura particularitate fonologică cu adevărat susținută este prezența lui /a/ în locul lui /ɔ/ din Standard English. Aceasta apare în cuvintele *Rawbnan* (Robinson), *mawdest* (modest), *cawnduct* (conduct), *prawmis* (promis), *awffice* (office), *cawnfidence* (confidence), *disawnerable* (dishonourable). Înlocuirea fonemului /ə/ cu /a/, care apăruse în mai multe cuvinte în cazul lui Kearney, apare o singură dată, tot într-un cuvânt care începe cu *con-*: *cawnsulting* (consulting). Utilizarea lui /æ:/ în *mahn* (man) apare doar în acest cuvânt, tot așa cum înlocuirea lui /e/ cu /ə/, iar la alți vorbitori cu /i/[19] are loc doar în *dullicate* (delicate). Dialectul Eastern American este mult mai apropiat de Standard English decât cel nordic. Este interesant însă faptul că scriitorul ne atrage atenția în prezentarea personajului asupra faptului că Henry Malone considera grosolană pronunția britanică în cuvintele *world, bird* sau *girl*. În dialectul american de est, pronunția în cercurile educate cu centrul în Boston,

19) Cf. ***Webster's Third New International Dictionary***, p. 34a

de care se pare că aparține Henry Malone, este însă similară celei din Anglia, respectiv /ɔ:/. Nici un procedeu ortografic întrebuințat de dramaturg nu sugerează în cuvinte similare utilizarea oricărei alte variante. Există astfel o contradicție între intenția declarată și pronunția cercurilor culte din zona vizată pe de o parte și între intenția de a sugera o altă pronunție în cazul lui Hector Malone și lipsa oricărei indicații ortografice în acest sens pe de alta. Hector Malone aduce două inovații față de predecesorul său sub aspectul notării pronunției. În primul rând este marcată ortografic nepronunțarea lui /ə/: *morl* (moral), *cawnfidnce* (confidence) și *Rawbnsn* (Robinson). În al doilea caz, dramaturgul atrage atenția asupra existenței unui accent secundar în pronunția americană a unor cuvinte, dar marchează grafic fenomenul în cazul unui singur cuvânt, *custoMary,* prin capitalizarea consoanei de început a silabei asupra căreia cade accentul secundar. În fine, ultimele trăsături pe care le-am remarcat printre procedeele de înregistrare ale vorbirii lui Hector Malone le interpretăm ca intrând în categoria simplificărilor ortografice, întrucât nu indică o pronunție deosebită de cea întâlnită în Standard Engliah: *mee* (me), *hee* (he) și *pardn* (pardon).

Nici în cazul lui Hector Malone, Shaw nu intenționează să obțină anumite efecte comice pe seama acestei variante a limbii engleze. Astfel, sugerarea particularităților vorbirii personajului ne poate interesa doar din două puncte de vedere: completarea tipurilor de limbaj care apar în ***Man and Superman*** cu cel reprezentat de engleza americană, iar în cazul acestuia cu o varietate oarecum diferită de cea oferită de căpitanul Kearney. Din punct de vedere al realizării artistice, varietatea aleasă prezintă o mai mică importanță pentru piesă decât faptul că engleza americană este cea care se adaugă întregii structuri lingvistice a piesei, construită, așa cum am mai arătat, în conformitate cu anumite principii de armonie.

5.2.3 *The Apple Cart*

Următorul personaj pe care îl vom menționa este ambasadorul Statelor Unite ale Americii pe lângă Regatul Unit al Marii Britanii, din piesa ***The Apple Cart.*** Spre deosebire de personajele sale anterioare, Shaw nu spune nimic în indicațiile scenice despre acest om. Inventează însă pentru el un nume care spune după părerea

noastră totul: ***Vanhattan.*** Este un nume pe care îl considerăm creat prin analogie cu unul din locurile cele mai tipic americane, insula și districtul New York-ez Manhattan. Toate conotațiile legate de această adevărată inimă a orașului New York se răsfrâng asupra personajului, care devine simbolul forței de acaparare a Americii. Rolul lui Vanhattan în piesă este de a aduce la cunoștința regelui Magnus faptul că țara sa a hotărât, prin abolirea "Declarației de Independență", să înghită Marea Britanie. El face acest lucru cu "diplomația" marelui businessman. Modul de abordare a acestui personaj este specific dramatic; prezentarea sa contrastează puternic cu maniera epică a prezentării lui Hector Malone.

Vanhattan stăpânește pe deplin limbajul subtil și plin de eufemisme al diplomației. În egală măsură stăpânește limbajul interlocutorilor săi. Atunci când întrebuințează două foste americanisme, *movie* și *talkie,* o face pentru a sublinia că tot ceea ce este originar american se găsește încetățenit pe pământul Marii Britanii:

VANHATTAN:... After all, we are at home here.
MAGNUS: In what sense, may I ask ?
VANHATTAN: Well, we find here everything we are accustomed to: our industrial products, our plays, our sports, our Christian Science churches, our osteopaths, our movies and talkies. Put it in a small parcel and say our goods and our ideas. A political union with us will be just the official recognition of an already accomplished fact. A union of hearts, you might call it" (***A. C.***, p.1037).

Există, în întreaga partitură a rolului lui Vanhattan, doar două ocazii când particularitățile fonologice ale englezei americane apar în vorbirea sa, iar atunci ele sunt legate de o intenție stilistică incontestabilă.

MAGNUS: */pulling himself together with a visible effort/* May I ask, Mr. Vanhattan, with whom did this - this - this masterstroke of American policy originate? Frankly, I have been accustomed to regard your President as a statesman whose mouth was the most efficient part of his head. He cannot have thought of this himself. Who suggested it to him ?
VANHATTAN: I must accept your criticism of Mr. Bossfield with all doo reserve, but I may mention that we Americans will probably connect the good news with the recent visit to our shores of the President of the Irish Free State. I cannot pronounce his name in its official Gaelic form; and there is only one typist in our bureau who can

spell it. but he is known to his friends as Mick O'Rafferty. (p.1036-1037)

Prima din aceste două forme apare în cuvântul *doo*, cu /ju:/ trece în /u:/, și este menită să sugereze regelui Magnus de ce critica adresată președintelui Statelor Unite nu poate fi primită de el decât cu rezerve: Vanhattan însuși este un american pur sânge și încă unul înrudit spiritual cu Președintele, după cum sugerează chiar numele acestuia: *Bossfield* (*boss* + *field*), nume semnificativ pentru caracterul acaparator al acestui personaj din umbră.

A doua apelare la pronunția americană are un caracter emfatic și mai evident:

MAGNUS:... Has it occurred to you, Mr Vanhattan, that rather than be reduced to a mere appendage of a big American concern, we might raise the old war cry of Sinn Fein, and fight for our independence to the last drop of our blood ?

VANHATTAN:. I should be right sorry to contemplate such a reversion to a barbarous past. Fortunately, it's impossible - immpawsibl. The old warcry would not appeal to the cosmopolitan crews of the fleet of the League of Nations in the Atlantic. That fleet would blockade you, sir. And I fear we should be obliged to boycott you. The two thousand million dollars a year would stop. (p.1037)

Forma *immpawsibl* urmează imediat după cea standard, *impossible*, constituind o repetiție a aceluiași cuvânt într-un nou registru stilistic. Acesta își are punctul de plecare în existența celor două variante ale limbii engleze pe care le contrastează. *Impossible* ar fi putut fi 'considerat de King Magnus drept un cuvânt exprimând o evaluare a situației cât mai obiectivă din partea lui Vanhattan. Prin cuvântul *fortunately* și această formă de pronunție specific americană, ambasadorul are însă grijă să-i atragă atenția că este și el personal implicat, interesat, etc., în aceeași măsură ca națiunea pe care o reprezintă și că împreună cu aceasta va face totul pentru ca dorința regelui Magnus să nu poată fi îndeplinită. Printr-un singur cuvânt "dialectal" el creează întreaga atmosferă pe care încercam să o explicităm, pe care Magnus și cititorii sau spectatorii piesei o pot descifra cu ușurință. O singură formă de pronunție dialectală suplinește un întreg complex de explicații, înscriindu-se printre faptele de stil reprezentative ale dramaturgiei lui G. B. Shaw în obținerea sintezelor.

5.2.4. Geneva

Este evident că între ***Captain Brassbound's Conversion*** (1899) și ***Man and Superman*** (1901 - 1903), cu toate piesele "dialectale" care le-au precedat sau urmat la scurte intervale pe de o parte și ***The Apple Cart*** (1929), pe de alta, există o deosebire enormă în ceea ce privește modul de tratament al variantelor teritoriale ale limbii engleze. Asistăm la trecerea de la caracterul descriptiv al reprezentării dialectului, bazat pe aglomerarea faptelor dialectale în domeniul fonologic, lexical și gramatical și respectiv obținerea unor efecte comice pe baza discrepanței dintre aparență și realitate, la o etapă nouă, caracterizată prin reducerea la maximum a particularităților dialectale. Este vorba de scăderea interesului dramaturgului pentru dialect, sau trebuie să considerăm că Shaw a ajuns la saturație prin utilizarea acelorași procedee, respectiv că și-a dat seama de limitele acestora, încercând astfel să-și găsească o nouă formulă de utilizare artistică ? Avem pe de altă parte dreptul de a considera modul de utilizare a dialectului în această piesă ca marcând o altă etapă de creație, sau el are un caracter cu totul singular și deci prea puțin semnificativ din acest punct de vedere? Vom încerca să dăm un răspuns pe baza datelor suplimentare furnizate de piesa ***Geneva***, scrisă cu 9 ani mai târziu decât ***The Apple Cart***, în 1938. Aceasta este și ultima piesă în care Shaw încearcă prezentarea unui personaj american și ultima piesă majoră în care dramaturgul mai atrage atenția asupra existenței unor diferențe între variantele teritoriale ale limbii engleze.

Personajul american din ***Geneva*** apare în actul I sub numele generic de *He*. Faptul nu este surprinzător dacă ținem cont de calitatea sa de curtezan al Begoniei, care este numită în același act *She*. Tratamentul său corespunde celor trei coordonate de bază ce i-au fost stabilite de către dramaturg: calitatea de curtezan, de american și de ziarist. Temporal, el este perfect integrat epocii sale, cea premergătoare celui de al II-lea război mondial. Din punct de vedere lingvistic, personajul reflectă toate aceste trăsături. Întrebuințează limbajul la modă printre tinerii epocii sale, împestrițat cu termeni argotici, termeni corespunzând în ceea ce privește sfera lor de utilizare celor trei calități care i-au fost atribuite: ei trădează intențiile sale de bărbat ce încearcă să câștige

favorurile tinerei fete, sunt sugestive pentru preocupările, viața și "sensibilitatea" sa de ziarist, iar din punctul de vedere al originii lor sunt termeni de proveniență americană:

A smart young American gentelman looks in

THE GENTLEMAN: Say, baby: who is the old girl in the mantilla ? Carmen's grandmother? */He sits on the table edge, facing her, on her right/.*

SHE: A murderess. Her dearest friend. She had to. Horrible. Theyve shot her husband. She says she will shoot me unless the League stops it.

HE: Grand ! Fine !

SHE: Is that all you care ? Well, look at my morning's work ! Persecutions, revolutions, murders, all sorts. The office has been full of people all the morning. We shant have it all to ourselves any more.

HE: No, baby; but I shall have some dough to spend. I have been kicking my heels here for months faking news for my people when there was no news. And here you hand me a mouthful. What a scoop for me, honey ! You are a peach. */He kisses her/*. (***G.***, p.1295)

Deși Bernard Shaw nu marchează nici o singură particularitate fonologică americană, personajul său este american mai presus de orice îndoială, mergând până acolo încât se confundă cu tipul americanului.

Cât de specific teatral a văzut Shaw acest personaj ne-o demonstrează marea putere de sinteză a mijloacelor lingvistice cu care operează dramaturgul, singurele capabile să exprime atât esența personajului cât și opinia despre el a creatorului său. Genul dramatic obligă scriitorul să-și decanteze mijloacele de expresie, din multitudinea acelora care pot fi comune diferitelor genuri literare el trebuind să elimine aproape toate procedeele cu un caracter explicativ, acestea neputând fi cuprinse în replica de teatru. Cum operează acest principiu vom vedea în exemplul următor:

A gaitered English bishop enters. He is old, soft, gentle and rather infirm.

THE BISHOP: Excuse me; but does anyone here speak English ?

HE: */putting on all the style he is capable of/* My native language, my lord. Also this lady's. */Exchange of bows/*. Will you take a pew, my lord? (***ibid.***)

Gradul de înrudire și diferențele dintre engleza britanică și cea americană pot fi dezbătute în tomuri întregi și de fapt lingvistica face aceasta. Shaw, dramaturgul care a spus odată că englezii și americanii sunt o singură națiune, despărțită de o limbă comună, oferă și în această piesă o sinteză la fel de ironică. Engleza este pentru american *"my native language... Also this lady's"*, dar deosebirile dintre engleza tinerei și cea a episcopului englez pe de o parte și a americanului pe de alta, sunt sintetic marcate prin apariția substantivului *pew*, care în engleza britanică înseamnă *"a raised standing-place, stall or desk in a church"* sau "pulpit", sens în concordanță cu profesiunea episcopului și contrastul cu sensul argotic în care este întrebuințat cuvântul, cel de "chair". Asistăm implicit și la un joc de cuvinte, ziaristul sugerând episcopului să folosească locul care i se poate oferi în biroul sărăcăcios al Comitetului pentru Cooperare intelectuală, drept amvon.

O dată cu reapariția personajului în actul al III-lea al piesei, el este numit ***The Journalist.*** În ultima perioadă a creației sale, dramaturgul a manifestat tendința evidentă de a oferi personaje cât mai semnificative pentru anumite categorii de oameni, personaje tip. Este adevărat că personajul în teatru, paralel cu existența unor caracteristici individuale de comportament, este în foarte mare măsură un personaj tip. Dacă dramaturgul va încerca într-o piesă să accentueze trăsăturile individuale, sau cele "tip" ale personajului, depinde în mare măsură nu de măiestria artistică ci de ceea ce și-a propus să urmărească prin piesa sa, sau de curentul literar căruia i se afiliază. Scriitorii realiști prin excelență pun în lumină trăsăturile specifice, particulare ale personajelor lor, pornind de la premisa teoretică că generalul trăiește prin particular, că generalul constituie o însumare nu de tip aritmetic, ci la un nivel calitativ superior a trăsăturilor particulare. Există o înțelegere a acestui fenomen nu în sensul că trăsăturile particulare ale personajelor sunt trăsături unice, nerepetabile, ci că ele constituie trăsături individuale prin organizarea lor specifică. Aceasta implică recunoașterea existenței lor într-un fond comun, fiind astfel caracteristici repetabile prin ele înseși, dar *sui generis* prin modul de organizare al contextului în care apar. Atunci când un scriitor urmărește să creeze un personaj văzut numai ca "tip", el se apropie mai mult de simbol decât de omul individual. Nu suntem de părerea criticilor care l-au atacat pe Bernard Shaw - aceasta s-a întâmplat în prima sa perioadă de creație, căci, după impunerea sa fermă pe planul dramaturgiei britanice și universale, elementele "critice" ale criticii s-au volatilizat treptat, cu foarte mici excepții - atunci când afirmau că personajele sale sunt simple purtătoare de cuvânt ale ideilor

dramaturgului. Deși nu ne-am propus să demonstrăm în prezenta lucrare acest lucru, el s-a demonstrat singur: personajele lui Shaw din piesele pe care le-am analizat sunt personaje autentice nu numai ca tip uman, dar au istoria și viața lor proprie, se diferențiază între ele prin modul în care simt, gândesc și vorbesc. Un scriitor interesat doar în tipuri nu ar fi apelat în dramaturgia sa la dialectele limbii engleze, căci existența lor diferențiază, nu unifică. Putem vorbi de o unitate doar în cadrul aceluiași dialect, dar și aici unitatea stă în marea diversitate de concretizare a trăsăturilor sale. Practic nu am întâlnit în dramaturgia lui Shaw două personaje care vorbesc identic, chiar dacă am încercat - sau poate tocmai pentru că am încercat să stabilim cât sunt de asemănători sau de deosebiți eroii săi. Scriitorul nu și-a propus prin aceste personaje să creeze numai "tipuri", ci să ne sugereze imaginea existențelor individuale, care se răsfrânge pe plan lingvistic. Tipul sau tipurile s-au constituit singure din sinteza tuturor elementelor comune pe care cititorul sau spectatorul le poate desprinde din aceste personaje. Desigur, tipul nu este numai produsul minții aceluia care receptează opera literară - deși el își are importanța lui, prea adesea neglijată - ci în primul rând este contribuția creatorului. Personajul ar fi neveridic dacă nu ar fi înzestrat de scriitor cu acele date și elemente pe care suntem învățați să le recunoaștem în oameni și în vorbirea lor, datorită experienței noastre, a tuturor, din viața de toate zilele. Ele sunt întrunite într-un personaj pe baza unor anumite criterii și tocmai aceste criterii sunt cele pe care încearcă să le descifreze cititorul, spectatorul, criticul sau istoricul literar.

Creația lui Shaw este unitară fără a fi un cerc închis. Tendințele care au coordonat o anumită dezvoltare în prima perioadă nu sunt aceleași cu cele care au coordonat și ultima sa perioadă de creație. Ele au existat însă alături, conviețuind, făcându-și simțită prezența în mod discret în anumite împrejurări și fiind dominante în altele. Pe măsură ce dramaturgul a înaintat în vârstă, soarta unui om sau a unei femei nu-i mai ajungeau: el trebuia să discute soarta universului, așa cum mărturisește singur într-o scrisoare. Ca dramaturg, a văzut atunci acest univers alcătuit din tipuri umane. Dramaturgia sa a evoluat treptat de la modalitățile de expresie care-și concentrează atenția asupra individului în luptă cu lumea, având propriile sale caracteristici și viață intimă, dar animat de dorința de a-și impune independența individuală față de legile nedrepte ale societății, sau legile imuabile ale existenței, spre modalitățile de expresie care pun în lumină în primul rând soarta și șansele luptei unui anumit tip uman, care acționează împotriva unui anumit tip

de constrângere, sau reprezintă respectivul tip de constrângere, pe care încearcă să-l apere împotriva atacurilor. Această transformare treptată a dramaturgiei lui Shaw nu exclude existența trăsăturilor care au fost dominante în prima sau în primele perioade, ci implică doar trecerea lor de la calitatea de dominante la cea de dominate. Numele individual al personajelor este tot mai frecvent înlocuit cu nume generice sau simbolice, indiferent dacă personajele acționează pentru sau împotriva forțelor generate de relațiile sociale ale unei anumite orânduiri sau a forțelor naturii. ***Geneva*** este o piesă caracteristică din acest punct de vedere. Secretara este la început un tip feminin opus celui masculin. De aceea ea este numită *She*, iar ziaristul este *He*. Dacă eroina își dobândește, începând cu actul al II-lea, numele propriu de Begonia, aceasta se datorează caracterului cu totul pitoresc al personalității sale, element ce se potrivește mai bine ideii de "individual" decât celei de "tip". Faptul demonstrează că Shaw nu a vrut să părăsească cu totul prima linie a creației sale, simțind nevoia imperioasă de a menține în piesă echilibrul dintre personajul umanizat prin anumite trăsături individuale și cel tot mai depersonalizat, care se apropie de ideea de simbol prin caracterul predominant al elementelor tip. Ultimele personaje sunt în piesă mult mai numeroase decât cele aparținând primei categorii. Toate numele lor sunt generice, derivate din profesiune, ca de exemplu *The Journalist*, *the Judge*, din funcție, ca *the Secretary*, *the Commissar*, *the Bishop*, *the Deaconess*, din originea etnică, de exemplu *the Jew*, din starea matrimonială, *the Widow*, *the Bethrothed*, din modul în care este sau nu asimilat de colectivitate, ca *the Newcomer*, *the British Contingent*, *the Leaders*, sau din atitudinea cea mai caracteristică: *the Dissatisfied Gentleman*. După cum trădează aceste nume generice, mai multe personaje pot fi asociate într-un personaj colectiv.

Care poate fi justificarea existenței diferențelor dialectale într-o astfel de dramaturgie ? Toate elementele stilistice ale scriitorului autentic converg. Iar dialectul înseamnă idiosincrasie, indiferent dacă interpretăm cuvântul în sens larg sau în sens restrâns, sau, mai bine spus, înseamnă idiosincrasie în ambele sensuri. Dar care poate fi locul idiosincrasiilor în acest tip de piesă ? Ele pot exista doar în măsura în care elementele constitutive ale celuilalt tip de teatru nu au dispărut cu desăvârșire.

Începând cu actul al III-lea, *The Journalist*, care în actul I reușise doar în câteva replici să întrebuințeze o multitudine de cuvinte argotice și în general de americanisme, își reduce drastic acest tip de vocabular,

păstrând doar câteva cuvinte, din cele mai importante pentru marcarea identității sale naționale, de exemplu, "Heard the new, *boss*?" (p.1305), ca înspre sfârșitul piesei acestea să dispară cu desăvârșire. El devine prototipul ziaristului burghez, prezent la toate întâlnirile politice sau evenimentele de scandal, fiind tot mai puțin importantă partea Atlanticului în care este așezat locul său de proveniență.

În 1938, când a scris ***Geneva***, dramaturgul avea vârsta de 82 de ani. În 1885, anul când a început să scrie ***Widowers' Houses***, piesa în care apărea primul său personaj dialectal, Shaw avea 29 de ani. Este firesc ca piesele scrise la 82 de ani, sau după această vârstă, să fie structural deosebite de cele ale începutului, sau chiar de cele ale deplinei maturități. Cu foarte mici excepții, piesele ultimei perioade sunt piese pe care Shaw le dedică discutării tipurilor umane. Iar aceste piese urmăresc nu ceea ce este individual, nerepetabil prin modul specific de organizare a caracteristicilor general umane în cadrul unui personaj dramatic, ci, dimpotrivă, tocmai elementele care sunt comune fiecărui tip, obținerea chintesențelor, decantarea elementelor universale. Elementele dialectale nu mai au ce căuta într-o astfel de dramaturgie și ele nici nu vor apare în aceste piese ale lui Shaw. Nu este vorba, deci, de pierderea interesului marelui dramaturg față de problemele limbii și limbajului, ci de subordonarea mijloacelor de expresie față de conținutul pieselor din această ultimă perioadă. Lungul proces evolutiv al creației sale dramatice, pe parcursul a mai multor decenii, atinge punctul culminant, fapt care atrage după sine restructurarea mijloacelor de expresie. Dialectul este înlocuit cu limbajul standard, ca o consecință a mutării centrului interesului de la existența individuală la personajul simbol. Dialectele, pârâurile, râurile sau fluviile din care este constituită o limbă, ajung să se verse astfel într-o albie comună, care să le cuprindă pe toate și să nu fie nici una dintre ele.

6. Utilizarea dialectului din perspectiva unității stilistice

În abordarea monografică a utilizării dialectului în dramaturgia lui George Bernard Shaw, am făcut uz, fără a insista asupra termenilor, atât de principiile micro cât și ale macrostilisticii. Am atribuit întrebuințării dialectului sau dialectelor în dramaturgia shaviană o funcție estetică, inseparabilă de substanța de viață care a stat la baza operei, de aspectele tematice pe care dramaturgul și-a propus să le discute în piesele sale și am văzut cum această funcție estetică se concretizează prin fapte de stil. Ne-am ocupat frecvent de detalii, fie că a fost vorba de o anumită trăsătură fonologică, specifică unui anumit dialect, fie de o particularitate fonologică pe care am considerat-o doar o idiosincrasie a unui anumit personaj. În același mod am încercat să abordăm și celelalte particularități lingvistice pe care le-am înregistrat, ocupându-ne de un număr foarte mare de personaje și de un număr relativ mare de piese. Am încercat să relevăm, cu alte cuvinte, ceea ce am considerat a fi general și ceea ce a fost particular în vorbirea unui anumit personaj, dialect sau piesă, dorind să stabilim interacțiunea diferitelor elemente și procedee, funcția lor stilistică, în vederea obținerii unui anumit efect într-o situație concretă dată, sau, pe un plan mult mai larg, să vedem care au fost procedeele comune pe care dramaturgul s-a sprijinit constant în vederea obținerii unor efecte similare. În felul acesta, analiza noastră, în funcție de scopul concret al fiecărei demonstrații în parte, a fost când la nivelul microstilisticii când la cel mult mai cuprinzător al macrostilisticii.

Termenii pe care îi întrebuințăm acum, de microstilistică sau macrostilistică, nu sunt cu totul lipsiți de ambiguitate, dar, în anumite limite sunt suficient de preciși pentru a-și justifica utilizarea. În linii mari, vom asocia termenului de microstilistică ideea analizei valențelor stilistice ale detaliului, iar celui de macrostilistică ideea analizei ansamblului. O primă sursă de ambiguitate provine din posibilitatea de a interpreta în mod diferit natura contextului din care provine sau în care acționează detaliul. Acest lucru se datorează faptului că, în orice analiză stilistică, detaliul joacă un rol destul de important, contribuind la clarificarea ansamblului, adică a contextului în care apare, dar în același timp el este la rândul său determinat de acest ansamblu, care îi stabilește anumite limite suficient de stricte de interpretare, ceea ce duce la obiectivizarea interpretării. Pe de altă parte, detaliul poate fi un cuvânt, iar contextul

o propoziție sau detaliul poate fi considerat o propoziție sau mai multe, iar contextul o frază, un paragraf sau un fragment în care apare un număr de fapte de stil care sunt grupate la un loc pe baza împărtășirii unor trăsături similare, ideea putând fi amplificată în continuare. Astfel, în funcție de specificul abordării noastre, ideea de context se poate suprapune chiar și unor noțiuni foarte largi, ca cele de dialect sau limbă. Cu cât ceea ce înțelegem prin ansamblu sau context va fi mai restrâns, cu atât posibilitatea interpretării va fi mai restrânsă și deci mai precisă. Putem descifra astfel la un personaj, pe parcursul unui rol suficient de mare, să spunem, o singură particularitate fonologică ce apare într-o anumită împrejurare, dar din punct de vedere stilistic această particularitate, acest singur detaliu pe care îl analizăm într-un context restrâns, specific microstilisticii, va putea avea o semnificație ce depășește cu mult limitele contextului în care a apărut, relevând ceva din esența personajului. Acest detaliu semnificativ se răsfrânge, în mod natural, asupra întregului ansamblu care contribuie la realizarea personajului, cu alte cuvinte asupra domeniului de acțiune a macrostilisticii. Pentru a concretiza ideea, am amintit că am identificat două exemple de acest gen în cazul lui Vanhattan din ***The Apple Cart***. În alte cazuri am discutat o anumită particularitate fonologică sau gramaticală dialectală ce apăruse în vorbirea unui anumit personaj sub acțiunea unor factori emotivi speciali. Contextul respectiv este de asemenea obiectul analizei operate cu ajutorul microstilisticii. Dar, foarte adesea, am adunat toate particularitățile fonologice de același fel care au apărut pe parcursul unei întregi piese: contextul nostru a fost în felul acesta suficient de mare pentru a putea fi considerat ca aparținând macrostilisticii. În același timp, cuvintele discutate, prin caracterul lor, au fost foarte apropiate, de pildă au avut la bază întrebuințarea unuia și a aceluiași fonem, deosebit de fonemul din limba literară. La un loc ele au determinat o singură trăsătură definitorie a dialectului în care s-a înscris personajul respectiv și raportate la sistemul fonologic al dialectului ele pot fi în aceeași măsură considerate ca aparținând microstilisticii. La rândul lor, suma particularităților fonologice, lexicale sau gramaticale ale unui personaj dialectal, raportată la fiecare exemplu în parte din care a fost extras, sau la fiecare categorie de trăsături, poate aparține de domeniul macrostilisticii, dar dacă personajul respectiv este considerat în corelație cu toate celelalte personaje dialectale ale aceleiași piese, sau ale tuturor pieselor ce ilustrează același dialect, întreaga analiză va corespunde în ansamblul său microstilisticii. Un studiu al unui anumit dialect, care este urmărit în toate piesele în care este întrebuințat, poate aparține macro-

stilisticii dacă nu este raportat la alte dialecte ale aceleiași limbi și microstilisticii în cazul în care el este considerat doar ca un element al acestui complex. Noțiunea de microstilistică și cea de macrostilistică sunt noțiuni pe care le întrebuințăm astfel în mod dialectic, sensul pe care îl atribuim termenilor depinzând de interacțiunea factorilor pe care îi luăm în considerație în analiza pe care o întreprindem. Interpretarea fotografiilor *Terrei* făcute de la înălțimi variabile nu este aceeași: întotdeauna trebuie luat în considerație factorul de înălțime de la care a fost realizată fotografia. Ceea ce constituie "un detaliu" la înălțimea de 10.000 metri devine subiectul a zeci sau sute de fotografii de la înălțimea de 500 metri. Aceasta nu neagă, ci implică importanța fotografiilor la mare și foarte mare altitudine, căci numai ele pot da imaginea ansamblului. Dacă de la 10.000 de metri nu vedem detaliile de la 500 de metri, nici de la această înălțime nu vedem ansamblul oferit de prima. Una este semnificația particularității dialectale concretizată într-o anumită trăsătură fonologică, lexicală sau gramaticală în vorbirea unui personaj și alta cea a tuturor trăsăturilor care creează imaginea integrală a personajului. Una este imaginea pe care Shaw ne-o oferă asupra dialectului cockney prin Drinkwater și alta cea oferită de toate personajele aparținând acestui dialect. La rândul său, semnificația dialectului cockney în întreaga sa dramaturgie se schimbă dacă luăm în considerație faptul că Shaw nu reprezintă numai acest dialect, ci și cel irlandez, scoțian, sau engleza americană. Una va fi interpretarea de ansamblu a relației dintre dramaturgia sa și dialect dacă vom considera această problemă doar din perspectiva pieselor în care dramaturgul întrebuințează dialectul și alta dacă ne vom pune întrebarea de ce în alte piese Shaw nu a întrebuințat dialectul, încercând să stabilim în care tip de dramă poate apare dialectul și în care tip de dramă dialectul este respins ca un corp străin dintr-un organism în care a fost implantat. Această argumentație demonstrează, sperăm, faptul că posibilitățile de transfocare de care dispun microstilistica și macro-stilistica sunt parctic nelimitate și este firesc faptul că în analiza noastră cercetarea a fost limitată de anumite criterii pe care ni le-am impus. Aceste criterii au fost însă suficient de largi. Am analizat vorbirea tuturor personajelor cockney și irlandeze majore din dramaturgia lui Shaw, iar pentru dialectele mai slab reprezentate numeric am analizat toate personajele create de dramaturg. În domeniul fonologic, lexical și gramatical am analizat majoritatea particularităților idiosincratice majore ale personajelor. Este firesc ca aceste particularități dialectale sau idiosincratice să nu poată fi niciodată epuizate de către un cercetător, dar nici nu este important să

realizăm această performanță. Abordarea noastră s-a făcut dintr-o perspectivă stilistică, iar această perspectivă este potrivnică realizării inventariilor pure, care s-au dovedit incomplete chiar în studiile lingvistice cele mai ambițioase dedicate dramaturgiei lui G. B. Shaw.

Perspectiva interpretării noastre stilistice am încercat să o așezăm, pe de altă parte, pe baze obiective, folosind la maximum materialul lingvistic oferit de scriitor, căci însăși prezența sa în opera literară demonstrează că dramaturgul a fost pe deplin conștient de necesitatea sa. Interpretarea noastră s-a făcut însă în același timp pe baza principiilor esteticii, încercând să descifrăm semnificația acestor fapte de stil pentru piesa în care apar și pentru opera dramatică creată de Bernard Shaw în ansamblul său. Nu ni se pare util să recapitulăm concluziile la care am ajuns pe parcursul acestei destul de vaste analize, ci să reluăm doar câteva idei din perspectiva pe care am enunțat-o în acest subcapitol final, cel al unității stilistice imprimată dramaturgiei lui G. B. Shaw de utilizarea dialectului.

O primă idee pe care dorim să o relevăm este aceea a legăturii indisolubile a limbii întrebuințate cu drama de dezbateri, tipul de piesă pe care Shaw l-a practicat din tinerețe până la o vârstă destul de înaintată. Încă de la debutul său în teatru, Shaw și-a propus să scrie piese care să poată deveni o alternativă viabilă la tipul de teatru care invadase scenele britanice, în special sub influența pieselor bulevardiere franceze ale epocii, piese care pe vremea aceea erau frecvent numite "well-made plays". Piesele "bine făcute" reflectau gustul predominant al burgheziei engleze din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, atât din punctul de vedere al tematicii abordate, cât și al ideilor vehiculate, al structurii dramatice și al limbii în care erau scrise. Aceste piese se constituiseră până la acea oră într-un fel de model și, deci, de cerc închis, orice dramaturg care dorea să fie recunoscut trebuind să se înscrie ideologic, tematic, structural și lingvistic în orbita lor. Shaw nu putea respira însă în cadrul acestor canoane, iar din punct de vedere ideologic se opunea hotărât întregii lor filosofii. De aici respingerea modalității oferite de piesele bine făcute menite să demonstreze echilibrul acestei lumi și orientarea spre tipul dramei de dezbateri, al cărui exponent poate fi considerat în accepția în care s-a impus acest termen.

Modelul de la care a pornit și pe care l-a urmat, nu slugarnic ci creator, îndepărtându-se în multe, chiar foarte multe privințe de sursa originală, a fost dramaturgia lui Henric Ibsen. Ideile în privința acestei dramaturgii și le-a clarificat prin meditația socială, filosofică și estetică reprezentată de eseul său ***The Quintessence of Ibsenism***. Este

important de precizat că ideile acestui eseu considerat cel mai bun studiu al vremii asupra dramaturgiei lui H. Ibsen, nu constituie doar o analiză subtilă a dramaturgiei acestui mare inovator în teatru, ci și o excelentă expoziție a shavianismului primei perioade de creație. Multe din ideile expuse de Bernard Shaw aici le vedem concretizate tocmai în piesele dialectale în dramaturgia lui Shaw: ***Widowers' Houses***, ***Candida***, ***Captain Brassbound's Conversion***, ***Man and Superman***, ***John Bull's Other Island*** și ***Major Barbara***. Fiecare din aceste piese își propune să "discute", de fapt să demaște, una sau mai multe din racilele lumii capitaliste percepute de Shaw. Printre ele un loc oarecum aparte îl ocupă ***Man and Superman.*** Deși nu este o piesă lipsită de puternice accente de critică socială, în ea prinde tot mai mult contur tematica preferată de dramaturg în cea de-a doua etapă a creației sale dramatice, tematică strâns legată de teoria sa asupra ***Life Force***. Din acest tip de piesă se va dezvolta ulterior cea de-a treia fază de creație, despre care am vorbit nu cu mult timp înainte și care a dus, prin autotransformarea tipului de dramă practicat de Shaw, la eliminarea dialectului din dramaturgie.

În prima și a doua etapă de creație, dramaturgul este profund interesat de soarta individului în luptă cu tarele societății, de relația existentă între ce îi ia și ce-i oferă sau refuză această societate. Din punctul de vedere al structurii lingvistice, acest lucru prezintă o mare importanță. Lingvistic nu toți oamenii sunt înzestrați la fel. În piesele "bine făcute", personajele sunt burghezi respectabili, care s-au putut bucura de o educație dacă nu aleasă, atunci utilă pentru ocupațiile lor. Prin educația pe care au primit-o, ei sunt în majoritatea lor vorbitori de Standard English; intrușii într-o lume de concurență nu sunt bineveniți: parveniții în rândurile lor și outsiderii pot fi deci personaje dialectale, pentru a putea fi satirizați mai ușor. Burghezul respectabil, cu tradiție din tată în fiu la conducerea firmei, plătește biletul de teatru și pentru a se amuza pe seama acelora care cred că-i vor putea lua locul ocupat în comerț sau societate. O primă inovație adusă de Shaw în această privință este restructurarea sensului estetic al utilizării dialectului în teatru. Dialectul va fi întrebuințat în mod constant pentru că personajele lui Shaw sunt de cea mai diversă proveniență socială, reflectând mult mai adecvat compoziția socială a momentului istoric oglindit în dramaturgia sa. Dialectul nu va mai constitui însă o sursă de comic în sensul în care a fost întrebuințat înainte. Personajele nu vor mai fi în piesele lui Shaw comice doar pentru că s-au născut și au fost crescute în aria unui anumit dialect geografic sau de clasă. Shaw refuză să râdă de un

bătrân sau de un schilod pentru că este bătrân sau schilod. În această privință Shaw reîntoarce comedia la sursele ei, contrastul dintre aparență și realitate, oprind astfel procesul de involuție determinat de piesele "bine făcute". Dacă activitatea sa nu este revoluționară prin noutate, ea este revoluționară prin atitudinea dramaturgului, prin scopul propus în contextul literar al epocii și prin urmările sale. Implicațiile acestui act au fost deosebit de complexe, dar ne mărginim să discutăm unul singur, rezolvarea impactului dintre ceea ce în mod obișnuit se numește "limba vieții" și "limba literaturii" Termenul de "limba vieții" este o categorie istorică la fel ca cel de "limba literaturii". Sensul lor este afectat de epoca la care se referă sau în care sunt întrebuințate, de specificul curentelor literare care le pun în circulație, genul sau specia literară la care se face referirea, sau de concepția socială și lingvistică a celor ce le întrebuințează. În același mod în care se schimbă vorbirea oamenilor și limba însăși atunci când perspectiva este cea diacronică, se schimbă și limba în care sunt scrise operele literare. În timp ce vorbirea oamenilor cunoaște o extrem de mare diversificare și varietate în toate epocile istorice pe care le-a străbătut limba până în prezent, limba literaturii s-a constituit într-un sistem propriu, care a putut varia de la o epocă la alta, în funcție de criteriile pe care le-am enumerat anterior, permițând, într-o măsură mai mică sau mai mare, reflectarea unor trăsături specifice ale vorbirii oamenilor din epoca istorică luată în considerație. Sistemul propriu al limbii literaturii a evoluat în anumite epoci în sensul că, pentru anumite genuri sau specii literare, s-a ajuns la închiderea sa aproape completă față de inovația lingvistică, constituindu-se într-un sistem de o deosebită artificialitate. În momentul "închiderii" sale, acest sistem a devenit deosebit de vulnerabil în fața loviturilor primite atât din partea criticilor din exterior cât și a acelora din interior, căci scriitorul autentic nu poate accepta prea mult timp șabloanele, nu poate accepta să fie adus la numitorul comun din punct de vedere lingvistic cu ceilalți scriitori și, ca urmare, se simte obligat de necesitatea de a se exprima complet, să rupă canoanele. Din fericire, drama engleză nu a cunoscut niciodată în istoria sa un impact atât de acut între limba vieții și limba literaturii ca poezia engleză din anumite perioade. Această atenuare a contrastelor se datorează în mare parte specificului genului dramatic, care, chiar în perioadele sale cele mai critice, nu a putut să se rupă complet de problemele vieții. Selecția operată de dramaturgii perioadei premergătoare lui Shaw a fost însă o selecție tematică orientată de anumite criterii ideologice, care impuneau burghezul epocii victoriene ca prototip al societății celei

mai evoluate și-l dotau cu anumite însușiri pe care în realitate nu le avea, încercând diminuarea conflictelor sociale și orientarea dramei sau comediei spre aspectele periferice ale vieții, ceea ce constituia în realitate o deformare a adevărului.

Shaw alege în acest context o soluție radicală față de tradiția literară, cu repercusiuni importante asupra limbii în care au fost scrise piesele sale. Râsul sau sarcasmul său nu se vor mai îndrepta asupra personajelor care nu aparțin lumii burgheze, ci chiar împotriva acestei lumi. Un personaj dialectal poate fi ținta ridicolului, dar nu pentru că particularitățile sale fonologice, lexicale sau gramaticale nu ar fi la fel de bune sau frumoase ca cele ale personajelor care vorbesc engleza standard, ci doar în cazul în care el devine exponentul lumii adverse celeia din care provine, sau în cazul în care afișează pretenții de cultură care contravin realității, sugerată de apartenența sa la dialect. O astfel de abordare implică însă o concepție lingvistică modernă și curajoasă în epoca respectivă pentru orice scriitor. Constanța cu care Shaw a rămas un credincios admirator și apărător al limbii populare constituie una din cele mai importante rațiuni care stau la baza principiului unității stilistice a utilizării dialectului în dramaturgia sa.

Un alt principiu care stă la baza acestei unități stilistice derivă din reprezentarea unui mare număr din variantele teritoriale și de clasă ale limbii engleze. Shaw nu a întrebuințat în dramaturgia sa numai dialectul matern, care raportat la celelalte nici nu ocupă un rol preponderent, ci, alături de dialectul irlandez, a utilizat dialectul cockney, scoțian și respectiv engleza americană. Felul în care a valorificat aceste dialecte demonstrează în mod clar că Shaw a avut vaste sau foarte bogate cunoștințe de geografie lingvistică, reușind să creeze o imagine autentică a dialectelor respective. Practica sa literară presupune implicit și recunoașterea de către dramaturg a principiului egalității tuturor dialectelor, fapt care nu este surprinzător dacă ținem seama că Shaw a pledat cauza egalității din punct de vedere lingvistic a dialectului cu Standard English. Punând însă în lumină contradicția dintre acest statut lingvistic egal și statutul social inegal existent între vorbitorii englezei literare și vorbitorii de dialect pe de o parte și statutul social inegal dintre vorbitorii anumitor dialecte și cei ai altor dialecte (unul este statutul social conferit de engleza americană, de dialectul irlandez sau de cel scoțian și altul este statutul social al vorbitorilor cockney), dramaturgul valorifică anumite trăsături *sui generis* ale literaturii engleze, trăsături care se bazează pe utilizarea personajelor dialectale. Acest fapt demonstrează interesul său deosebit pentru caracterul social al literaturii. Contrastul dintre

limbajul popular și limbajul cult, exploatat permanent de către Bernard Shaw, este o altă formă de expresie a aceluiași interes. Toate aceste elemente devin o parte componentă a formulei tipic shaviene de comedie socială, scriitorul fiind permanent preocupat de demascarea ideilor preconcepute, de punerea în lumină a contrastului dintre statutul real al dialectelor și al oamenilor care le vorbesc, opunând astfel drama sa de dezbatere formulelor tradiționale bazate pe convenții eronate și prejudecăți de clasă.

Unitatea stilistică mai este asigurată de modelarea limbii personajelor conform legilor interne ale creației artistice: de raportul dintre general și particular în creionarea fiecărui personaj. Dacă raportăm dialectul la Standard English, primul apare ca un mod particular de concretizare a limbii engleze, dar pentru fiecare personaj în parte, dialectul reprezintă generalul, particularitățile fiecăruia fiind constituite din modul său specific de organizare a particularităților dialectale, la care se adaugă alte particularități ce pot depăși sfera dialectului, cele două elemente constituind împreună idiosincrasiile sale. Ori de câte ori dramaturgul a creat mai multe personaje dialectale într-o piesă, aceste idiosincrasii au jucat un rol deosebit de important în procesul de diferențiere lingvistică a personajelor. Desigur că nu în toate piesele dramaturgului aceste trăsături idiosincratice au apărut ca elemente obligatorii în conturarea personajelor. Ne gândim la Vanhattan, de pildă, care trebuia să vorbească la nivelul ținutei elevate a unui ambasador, dar în momentele cheie să ne amintească faptul că rămâne un american în ciuda aparențelor lingvistice create de o educație specială. Chiar acest tratament confirmă și nu infirmă teza noastră despre respectarea raportului dintre general și particular. Ceea ce ne interesează în discutarea unității stilistice este principiul din care derivă faptele de stil, căci, prin natura lor, acestea sunt practic nelimitate, forma de manifestare concretă fiind deosebit de variată.

O altă idee, de cea mai mare importanță, este aceea că dramaturgul a fost preocupat și a reușit în foarte mare măsură să prezinte dialectele limbii engleze cu cea mai mare acuratețe posibilă, acest lucru presupunând surprinderea unui dialect într-un anumit moment al evoluției sale istorice. Această calitate a partiturilor lui Shaw este mai evidentă în cazul dialectului cockney și al celui irlandez. În vederea atingerii acestui scop, dramaturgul s-a preocupat constant de perfecționarea tehnicii de redare a trăsăturilor dialectale sub aspectul lor fonologic. Preluând o mare parte din convențiile de transcriere a dialectului în literatură, fundamentate pentru dialectul cockney de Thackeray și Dickens, el a

fost receptiv la modernizările aduse de F. Anstey, A. W. Tuer, Chevalier sau Barry Pain și le-a dus mai departe. Contribuția sa în această privință nu este neglijabilă însă nici în cazul celorlalte dialecte ale limbii engleze, unde a folosit din plin experiența dobândită. În același timp, trebuie relevat faptul că nici Shaw nu a reușit să facă ceea ce nu au putut realiza predecesorii și succesorii săi: găsirea unor grafeme care, bazate pe ortografia tradițională, să poată reprezenta suficient de clar unele foneme specific dialectale. Acestea nu pot fi sugerate, în primul rând datorită faptului că în ortografia standard un grafem poate avea două sau mai multe valori fonologice, sau nu există nici un grafem corespunzător unui anumit fonem. Deficiențele ortografice ale limbii engleze au stânjenit în mare măsură reprezentarea dialectului scoțian și a englezei americane. Pe de altă parte, dramaturgul a fost mult mai consecvent decât înaintașii săi în ceea ce privește valoarea fonologică atribuită fiecărui grafem în parte, deși nici el nu a renunțat cu totul la practicarea întrebuințării paralele a două sau mai multe grafeme pentru redarea aceluiași fonem într-un anumit dialect. Există și cazuri în care același grafem sugerează foneme diferite în cazul a două dialecte diferite. Această situație se poate explica prin deosebirile uneori relativ mari dintre dialecte și mijloacele destul de reduse de redare a acestor trăsături fonologice.

Urmărind în această încheiere doar aspectele majore care asigură unitatea stilistică în utilizarea dialectului în dramaturgia lui Shaw, dorim să relevăm un ultim aspect care ni se pare deosebit de important. Apelarea la dialect a constituit pentru dramaturg o posibilitate majoră de a-și îmbogăți paleta expresivă. Fiecare dialect în parte a însemnat de fapt asimilarea în opera literară a unui nou tip de limbaj. Acest lucru impune pieselor lui Shaw o mare varietate stilistică prin opoziția creată între limbajul literar și dialect, limbajul literar și două sau mai multe dialecte care apar simultan, sau între dialectele propriu-zise. Aceste elemente dau pieselor sale o structură polifonică pe care am încercat să o subliniem la timpul respectiv și constituie un efect derivat din marea deschidere operată de dramaturg către formele vorbirii populare, care oferă o mare varietate sonoră prin utilizarea pronunției dialectale și modul specific de organizare a acestui material. Putem vorbi astfel de o concordanță fericită existentă între modul de desfășurare a acțiunii pieselor și modul muzical de alternare a vorbirii personajelor aparținând diferitelor dialecte sau vorbirii literare. Atât timp cât nu este un exercițiu bazat doar pe criteriile unei rigori formaliste ci, dimpotrivă, contribuie la clarificarea relațiilor dintre oameni, o asemenea abordare contribuie la creșterea valorii creației literare.

În fine, utilizarea dialectului în dramaturgie constituie o meditație asupra problemelor limbii și literaturii. Este o meditație generoasă prin atitudinea pe care scriitorul o transmite cititorului sau spectatorului său. Acesta este determinat astfel să gândească poate altfel decât a făcut-o înainte, sau să se bucure că își găsește confirmate propriile idei. Marea calitate a acestei meditații este faptul că ea nu apare ca fiind ostentativă, chiar dacă ideile noi pe care a încercat să le impună în acest mod au avut un caracter contestatar. Să ne amintim de naturaleţea Elizei Doolittle, acest personaj atât de uman, care se transformă, prin forța exemplului său, într-un simbol al capacității oamenilor din popor de a depăși starea de ignoranță în care au fost ținuți, sau în simbolul dorinței de autodepășire. Prin marea complexitate a acestei meditații, prin modul atât de divers al argumentației, prin constanța cu care o întâlnim în piese atât de diverse, scrise pe parcursul a mai multor decenii, am identificat în ea o temă majoră și prea puțin sau unilateral discutată până în prezent: tema limbii și vorbirii. Desigur este un singur aspect al acestei teme în dramaturgia lui George Bernard Shaw, dar aspectul său cel mai important.

7. Abrevieri

Widowers' Houses - W. H.
Mrs. Warren's Profession - Mrs. W. P.
Arms and the Man - A. & M.
Candida - C.
The Devil's Disciple - D. D.
Captain Brassbound's Conversion - C. B. C.
Man and Superman - M. & S.
John Bull's Other Island - J. B. O .I.
Major Barbara - M. B.
Fanny's First Play - F. F. P.
Pygmalion - P.
O'Flaherty, V. C. - O. V. C.
The Apple Cart - A. C.
Geneva - G.

8. Bibliografie

8.1. Opera lui G. B. Shaw

The Complete Plays of Bernard Shaw, Paul Hamlyn, London, 1965.

Pygmalion, a Romance in Five Acts, Penguin Books, Harmondsworth, New York, 1941.

Pygmalion, a Scenario by Bernard Shaw, The British Museum, No.of MS.50626, No. of Folios 35.

The Complete Prefaces of Bernard Shaw, Paul Hamlyn, London, 1965.

Collected Letters 1874-1897, Ed. by Dan H. Laurence, Max Reinhardt, 1965.

Ellen Terry and Bernard Shaw, a Correspondence, Ed. by Christopher St. John, Max Reinhardt, London, 1952.

To a Young Actress, the Letters of Bernard Shaw to Molly Tompkins, Ed. by Peter Tompkins, Clarkson N. Potter, Inc./Publisher, New York, 1960.

Shaw on Shakespeare, Ed. by Edwin Wilson, E. P. Dutton & Co., Inc., New York.

Advice to a Young Critic and Other Letters, Capricorn Books, New York, 1963.

Shaw on Theatre, Ed. E. J. West, Hill and Wang, New York, 1961.

George Bernard Shaw on Language, Peter Owen, London, 1965.

Shaw on Religion, Constable, London, 1967.

Our Theatres in the Nineties, in three volumes, Constable & Co., 1948.

London Music in 1888-1889 as Heard by Corno di Bassetto (Later Known as Bernard Shaw) with some Further Autobiographical Particulars, Constable & Co. Ltd. London.

Foreword, in Dickens, Charles, Great Expectations, London, 1947.

The Quintessence of Ibsenism, London, 1891.

Translations and Tomfooleries, Constable and Company Ltd., London, 1926.

Bernard Shaw, a Prose Anthology, Ed. by H. M. Burton, A Premier Book, 1965.

Platform and Pulpit, Ed. by Dan H. Laurence, Rupert Hart-Davis, London, 1962.

Do We Agree ? A Debate between G. K. Chesterton and Bernard Shaw with Hilaire Belloc on the Chair, Cecil Palmer.

8.2. Studii asupra operei lui Shaw

Alexander, Nigel, *A Critical Commentary on Bernard Shaw's "Arms and the Man" and "Pygmalion"*, Macmillan, London,1968.

Bentley, Eric, *Bernard Shaw 1856-1950*, New Directions, 1959.

Bentley, Eric, *Bernard Shaw*, Methuen & Co. Ltd., London, 1967.

Bentley, Eric, *Bernard Shaw* în *The Makers of Modern Literature*, New Directions Books, Norfolk, 1947.

Bentley, Eric, *Foreword*, în *Plays by George Bernard Shaw*, A Signet Classic, New York, 1960.

Berlogea, Ileana, *G. B. Shaw în România*, Editura Meridiane, București, 1968.

Bogdan, Mihail și Horia Hulban, *George Bernard Shaw, Aforisme, paradoxuri, cugetări*, Ediție îngrijită de Horia Hulban, Prefață de Mihail Bogdan, Editura Albatros, Colecția Cogito, București, 1983.

Brown, G. E., *George Bernard Shaw*, Evans Brothers Ltd., London, 1970.

Chesterton, G. K., *George Bernard Shaw*, Hill and Wang, New York, 1964.

Deacon, Renée M., *Bernard Shaw as Artist Philosopher: an Exposition of Shavianism*, London, 1910.

Dolch, Martin, *Pygmalion*, în *Insight II, Analyses of Modern British Literature*, Hirschgraben-Verlag, Frankfurt, 1965.

Gassner, John, *Shaw as Drama Critic*, în *The Theatre of Our Time*, New York, 1955.

Gibbs, A. M., *Shaw*, Oliver and Boyd, Edinburgh, 1969.

Gupta, S. C. Sen, *The Art of Bernard Shaw*, Oxford University Press, London, 1936.

Hackett, J. P., *Shaw, George versus Bernard*, Sheed & Ward, London, 1937.

Hamon, Augustin, *The Technique of Bernard Shaw's Plays*, C. W. Daniel Ltd., London, 1912.

Hamon, Augustin et Henriette, *Considérations sur l'art dramatique à propos de la comédie de Bernard Shaw*, Paris, 1913.

Harris, Frank, *Bernard Shaw, An Unauthorised Biography Based on Firsthand Information with a Postscript by Mr. Shaw*, London, 1931.

Henderson, Archibald, *Bernard Shaw Playboy and Prophet*, D. Appleton and Company, 1932.

Henderson, Archibald, *Table-Talk of G. B. S., Conversations on Things in General Between Bernard Shaw and His Biographer*, Chapman & Hall, London, 1925.

Henderson, Archibald, *Biographer's Breviary*, în *The Shaw Bulletin*, vol.1, No.10, November, 1956.

Henderson, Archibald, *Shaw and Shakespeare*, în *The Shaw Bulletin*, No.6, September, 1954.

Huggett, Richard, *The Truth about "Pygmalion"*, William Heinemann Ltd., London, 1969.

Hulban, Horia, *Notes on the Style of G. B. Shaw's Correspondence*, în *Analele ştiinţifice ale Universităţii "Al. I. Cuza" din Iaşi*, serie nouă, Secţiunea III, Lingvistică, tomul XVI, 1970.

Hulban, Horia, *Notes on the Style and Substance in Shaw's "Pygmalion"*, în *Analele ştiinţifice ale Universităţii "Al. I. Cuza" din Iaşi*, Lingvistică, tomul XVIII, 1972.

Hulban, Horia, *Stilul aforismelor lui G. B. Shaw*, în *Analele ştiinţifice ale Universităţii "Al. I. Cuza"* din Iaşi, Literatură, tomul XIX, 1973.

Hulban, Horia, *George Bernard Shaw, "Pygmalion"*, Texte comentate, în româneşte de Petru Comarnescu. Tabel cronologic, prefeţe, note, referinţe critice în bibliografie, Editura Albatros, Bucureşti, 1990.

Hulban, Horia, *George Bernard Shaw - O filosofie a limbajului*, Editura Graphix, Iaşi, 1992.

Kaufmann, R. J. (Ed.), *G. B. Shaw, a Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc., 1965.

Laing, Allen M., *In Praise of Bernard Shaw*, Frederick Muller Ltd., London, 1951.

Lazeanu, Alexandru, *Teatrul lui Bernard Shaw*, în *Nevroza lui Flaubert şi alte studii teatrale*, Scrisul Românesc, Craiova.

Mayne, Fred, *The Wit and Satire of Bernard Shaw*, Edward Arnold, London, 1967.

Mayne, Fred, *Types of Contrasts in Shaw*, în *English Studies in Africa*, vol.7, September, 1964, No.2.

Mayne, Fred, *The Real and the Ideal: Irony in Shaw*, în *Southern Review, an Australian Journal of Literary Studies*, No.1. 1963.

Maurois, André, *Bernard Shaw*, în *Magiciens et logiciens*, Editions Bernard Grosset, Paris, 1936.

Mills, John Arvin, *Language and Laughter, A Study of Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw*, în *Dissertation Abstracts*, Ann Arbor, No.61-6950.

Mills, John, *Language and Laughter, Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw*, The University of Arizona Press, Tucson, 1969.

Ohmann, Richard, *Shaw, The Style and the Man*, Wesleyan University Press, Middletown, 1966.

Parmenter, Ross, *Shaw and Mozart*, în *The Shaw Bulletin*, No.3, May, 1952.

Pearson, Hesketh, *Bernard Shaw*, A Four Square Book, 1969.

Pearson, Hesketh, *My Uninvited Collaborator, G. B. S.*, în *Horizon*, vol.I, No.2, November, 1958.

Purdom, C. B., *A Guide to the Plays of Bernard Shaw*, Methuen, London, 1966.

Rebora, Piero, *Bernard Shaw comico e tragico*, Vallecchi Editore, Firenze, 1948.

Saxe, Joseph, *Bernard Shaw's Phonetics, A Comparative Study of Cockney Sound Changes*, Copenhagen, London, 1936.

Torretta, Laura, *L'Originalita di Bernard Shaw*, Roma, 1925.

Voinescu, Alice, *Bernard Shaw*, în *Aspecte din teatrul contemporan*, Bucureşti, 1941.

Ward, A. C., *Bernard Shaw*, Longmans, Green & Co., 1966.

Weber, Carl J., *A Talk with George Bernard Shaw*, în *The Shaw Bulletin*, No.5, May, 1954.

West, Alick, *George Bernard Shaw, "A Good Man Fallen among Fabians"*, International Publishers, New York, 1956.

Woodbridge, Homer E., *G. B. Shaw: Creative Artist*, Forum House, 1968.

8.3. Studii de teorie literară, poetică, stilistică, muzicologie

Allen, Harold Byron, *Readings in Applied Linguistics*, Appleton-Century Crofts, New York.

*** *Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană*, Editura Științifică, București, 1972.

Bally, Charles, *Traité de stylistique Française*, Genève, Paris, 1951, 2 vol.

Bentley, Eric, *The Life of Drama*, Atheneum, New York, 1964.

Bergson, Henri, *Laughter, an Essay on the Meaning of the Comic*, Macmillan and Co. Ltd., London, 1911.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii. Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii*, E. L. U., București, 1969.

Blaga, Lucian, *Zări și etape*, E. L. U., București, 1968.

Brooks, Cleanth, *The Language of Paradox*, în *The Language of Poetry*, Ed. by Allen Tate, Princeton University Press, 1942.

Cartianu, Ana, *Eseuri de literatură engleză și americană*, Editura Dacia, Cluj, 1973.

Cartianu, Ana, *Istoria literaturii engleze, secolul al XIX-lea*, Universitatea București, 1967.

Cartianu, Ana, *The Late Novels of Charles Dickens, Remarks on Structure*, în *Analele Universității București, Limbi germanice*, XX, 1971.

Cartianu, Ana, *Charles Dickens on the 100th Anniversary of His Death*, Analele Universității București, Limbi germanice, XIX, 1970.

Cazacu, Boris, *Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral*, în *Studii de poetică și stilistică*, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Călin, Vera, *Alegoria și esențele. Structuri alegorice în literatura veche și nouă*, E. L. U., București, 1968.

Călin, Vera, *Omisiunea elocventă*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973.

Cohan, Marcel, *Grammaires et styles*, în *Europe*, XXX, Nr.82, Oct., 1955.

Coteanu, I., *Structura stilistică a limbii*, în *Elemente de lingvistică structurală*, Editura Științifică, București, 1967.

Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, Editura Academiei R.S.R., București, 1973.

Crane, R. S. (Ed.), *Critics and Criticism*, Phoenix Books, The University of Chicago Press, 1970.

Cressot, Marcel, *Le style et ses techniques, Précis d'analyse stylistique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959.

Crystal, David și Derek Davy, *Investigating English Style*, Longmans, 1963.

Cunningham, J. V., *The Problem of Style*, A Fawcett Premier Book.

Downer, Alan S. (Ed.), *Comedy and the Comic Spirit in America*, New York, London.

Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Editura Univers, București, 1971.

Enkvist, Eric Nils, *On Defining Style, an Essay in Applied Linguistics*, în *Linguistics and Style*, Oxford University Press, London, 1963.

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, a Peregrine Book, 1961.

Fry, Northrop, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Atheneum, New York, 1969.

Giuleanu, Victor, *Ritmul muzical*, Editura Muzicală, București, 1968.

Guiraud, Pierre, *La stilistique*, Presses Universitaires de France, 1963.

Herseni, Traian, *Sociologia literaturii*, Editura Univers, București, 1973.

Hough, Graham, *Style and Stylistics*, Routledge & Keegan Paul, New York, 1969.

Kottler, Barnet și Light, Martin, (Ed.), *The World of Words*, Houghton Mifflin Company, Boston.

Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, Editura Academiei R.S.R., București, 1970.

Marouzeau, J., *Précis de stylistique Française*, Paris, 1965.

Meredith, George, *An Essay on Comedy and the Use of the Comic Spirit*, Archibald Constable and Co., 1897.

Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972.

Murry, Middleton, *The Problem of Style*, Oxford University Press, London, 1967.

Negrea, Marțian, *Tratat de armonie*, Editura Muzicală, 1958.

Nemoianu, Virgil, Toma, Pavel, *Științele exacte în stilistică*, în *Secolul XX*, Nr.2, 1964.

Peacock, Ronald, *The Art of Drama*, Routledge & Keegan Paul, London, 1962.

Perry, Henry, *Masters of Dramatic Comedy*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1939.

Potts, L. J., *Comedy*, Hutchinson's University Library, London, 1949.

*** *Probleme de stilistică, Culegere de articole*, Editura Științifică, București, 1964.

Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, London, 1936.

Richards, I. A., *Practical Criticism, a Study of Literary Judgement*, Harcourt, Brace & Co., New York, 1966.

Sebeok, Thomas A. (Ed.), *Style in Language*, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1966.

Spencer, John, *Introduction*, în *Linguistics and Style*, Oxford University Press, London, 1963.

Spitzer, Leo, *Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics*, Princeton University Press, 1967.

Squire, Sir John, *Flowers of Speech*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1935.

Stafford, William și Candelaria, Frederick (Ed.), *The Voices of Prose*, McGraw-Hill Book Company.

Styan, J. L., *The Dark Comedy, The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge University Press, 1962.

Surlașiu, Lucian și Emandi, Dimitrie, *Noțiuni fundamentale de teoria muzicii*, 2 vol., Timișoara, 1971.

Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973.

Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, București, 1973.

Twain, Mark, *How to Tell a Story, The Humorous Story an American Development*, în *Selected American Prose 1841-1900*, Holt, Rinehart & Winston.

Ullmann, Stephen, *Language and Style*, Basil Blackwell, Oxford, 1966.

Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, E. D. P., București, 1968.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, 2 vol., Editura pentru Literatură, București, 1965.

Vianu, Tudor, *Postume. Istoria ideii de geniu, Simbolul artistic, Tezele unei filosofii a operei*, E. L. U., București.

Vianu, Tudor, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, E. S. P. L. A., București, 1957.

Vianu, Tudor, *Despre stil și arta literară*, Editura Tineretului, București, 1965.

Watkins, Floyd și Karl F. Knight, (Ed.), *Writer to Writer, Readings on the Craft of Writing*, Houghton Mifflin Co., Boston, 1966.

Wellek, René și Warren Augustin, *Teoria literaturii*, E.L.U., București, 1967.

8.4. Studii de lingvistică

Abercrombie, David, *Studies in Phonetics and Linguistics*, Oxford University Press, London, 1966.

Anderson, Wallace L., Norman C., Stageberg, *Introductory Readings on Language*, Holt, Rinehart & Winston, 1965.

Arnold, I., *The English Word*, Moscow, Leningrad, 1966.

Bogdan, Mihail, *Fonetica limbii engleze*, Editura Științifică, București, 1962.

Brook, G. L., *A History of the English Language*, Andre Deutsch, 1963.

Brook, G. L., *English Dialects*, Andre Deutsch, London, 1965.

Chițoran, Dumitru, *Limba engleză contemporană. Fonetică și fonologie*, E.D.P., București, 1970.

Coteanu, Ion, Lucia Wald, (Red.), *Sistemele limbii*, Editura Academiei R.S.R., București, 1970.

Darbyshire, A.E., *A Description of English*, Edward Arnold Ltd., London, 1967.

Dickushina, O.J., *English Phonetics*, Moscow, Leningrad, 1965.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966.

Gleason, H. A., *An Introduction to the Descriptive Linguistics*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1966.

Graur, Alexandru et al., *Introducere în lingvistică*, Editura Științifică, București, 1965.

Hall, R. A., *Leave Your Language Alone !*, Ithaca, 1950.

Hill, Archibald (Ed.), *Linguistics*, Voice of America Forum Lectures, 1963.

Hogan, Jeremiah J., *The English Language in Ireland*, The Educational Company of Ireland, Dublin, 1927.

Hogan, Jeremiah J., *An Outline of English Philology*, The Educational Company of Irleand, Dublin and Cork, 1934.

Iarovici, Edith, *Engleza americană*, Editura Științifică, București, 1971.

Iarovici, Edith, *A History of the English Language*, E.D.P., București, 1973.

Jakobson, Roman, Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton & Co., the Hague, 1956.

Kottler, Barnet, Martin Light, (Ed.), *The World of Words*, Houghton-Mifflin Company, Boston.

*** *Leksiceskaia sinonimia*, Moskwa, 1967.

Levițchi, Leon, *Limba engleză contemporană, Lexicologia*, E.D.P., București, 1970.

Matthews, William, *Cockney Past and Present, A Short History of the Dialect of London*, Routledge & Sons, London, 1938.

McDavid, Raven, *The Dialects of American English*, în *The Structure of American English*, The Ronald Press Company, New York, 1956.

McIntosh, Angus, *An Introduction to a Survey of Scottish Dialects*, Thomas Nelson and Sons, 1952.

Mencken, H. L., *The American Language*, New York, 1955.

Mencken, H. L., *The American Language*, Supplement I, Alfred A. Knopf, New York, 1956.

Mircea, Radu, *Observații în legătură cu sinonimia, sistemul vocabularului și raportul limbă gândire* în *Limbă și literatură*, vol. XIII, București, 1967.

Nelson, Francis W., *The Structure of American English*, The Ronald Press Company, New York, 1956.

Nemoianu, Virgil, *Structuralismul*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1967.

Ogden, C. K. și I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, Kegan Paul, Trench Trubner & Co. Ltd., London, 1927.

Partridge, Eric, *Adventuring among Words*, Andre Deutsch, 1965.

Popescu-Mihăești, Al., *În legătură cu definiția omonimelor*, în *Limbă și literatură*, vol.XVII, București, 1968.

Robins, R. H., *General Linguistics. An Introductory Survey*, Longmans, 1968.

Sapir, Edward, *Language, An Introduction to the Study of Speech*, Rupert Hart-Davis, London, 1970.

Slave, Elena, *Note asupra sistemului sinonimelor figurate*, în *Sistemele limbii*, Editura Academiei R.S.R., București, 1970.

Sivertsen, Eva, *Cockney Phonology*, London, 1960.

Slama-Cazacu, Tatiana, *Limbaj și context*, București, 1969.

Slama-Cazacu, Tatiana, *Introducere în psiholingvistică*, Editura Științifică, București, 1968.

Sturtevant, Edgar, *An Introduction to Linguistic Science*, Yale University Press, 1967.

Ullmann, Stephen, *Semantics, An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, 1970.

Ullmann, Stephen, *The Principles of Semantics*, Basil Blackwell, Oxford, 1967.

Wald, Henri, *Structura logică a gândirii*, Editura Științifică, București, 1962.

Wald, Henri, *Realitate și limbaj*, Editura Academiei R.S.R., București, 1968.

Wald, Henri, *Limbaj și valoare*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973.

Wald, Lucia, *Progresul în limbă, Scurtă istorie a limbajului*, Editura Științifică, București, 1969.

8.5. Dicționare

Anghelescu, Mircea, et al., *Dicționar de terminologie literară*, Editura Științifică, București, 1972.

Bender, James F., *N.B.C. Handbook of Pronunciation*, Second Edition, Thomas Y. Crowell Company.

Boldan, Emil, et al., *Dicționar de terminologie literară*, Editura Științifică, 1970.

Collins, V. H., *A Book of English Idioms*, Longmans, 1964.

Evans, Bergen, Cornelia, Evans, *A Dictionary of Contemporary American Usage*, New York, 1957.

Fowler, H. W., *A Dictionary of Modern English Usage*, Oxford, 1957.

Freeman, William, *A Concise Dictionary of English Idioms*, The English Universities Press, London, 1967.

Garmonsway, G. N. și Jaqueline Simpson, *The Penguin English Dictionary*, Penguin Books, 1965.

Ghiță, Gheorghe și C. Fierăscu, *Dicționar de terminologie poetică*, Editura Ion Creangă, București, 1973.

Hornwill, H. W., *A Dictionary of Modern American Usage*, The Clarendon Press, Oxford.

Ionescu, Florin, *Dicționar de americanisme*, Editura Științifică, București, 1972.

Jones, Daniel, *Everyman's English Pronouncing Dictionary*, Moscow, 1965.

Levin, Gerald, *A Brief Handbook of Rhetoric*, Harcourt, Brace & World, Inc.

Kenyon, Johan S. și Thomas A. Knott, *A Pronouncing Dictionary of American English*, G. & C. Merriam Co., Springfield, Mass.

Little, William, et al., *The Shorter Oxford Dictionary on Historical Principles*, Third Edition, Clarendon Press, Oxford, 1964.

Partridge, Eric, *Smaller Slang Dictionary*, Routledge & Keegan Paul, London, 1968.

Webster's Dictionary of Synonyms, First Edition, Springfield, Mass., 1951.

Webster's Third New International Dictionary, Unabridged, Springfield, Mass., 1967.

Wood, T., *English Prepositional Idioms*, Macmillan, 1967.

Yelland, H. L., et al., *A Handbook of Literary Terms*, The Citadel Press, New York, 1966.

ABSTRACT

Shaw's interest for language problems was constant, deep and comparable only with the content of life and ideas of his plays. This content could not have been fully expressed unless it had taken, in different plays, various facets of language and style. It is unfortunate that the stylistic approach to Shavian drama is still out of focus. There are only two major works which deal with Shaw's style, both of them undertaken by American researchers. *Shaw, The Style and the Man* by Richard M. Ohmann (1966) concerns the study of the Shavian prose writing, and it is dedicated to Shaw's stylistic idiosyncrasies. Blending the linguistic, stylistic and the psychological approach, Richard Ohmann demonstrates to a great extent the dimensions of the writer's personality, but he is not interested in the structure of the literary work providing the analyzed linguistic material, nor in the function of the features of style within the structure of Shaw's novels, play excerpts, correspondence, essays and articles. This approach, in which the stress does not fall on the literary work, but on the writer's idiosyncracies, on those linguistic traits which express his most significant attitudes, no matter what he wants to express, is well reflected by the tile of his book. The appearance after a rather short period of time of another book, *Language and Laughter, Comic Diction in the Plays of Bernard Shaw*, by John A. Mills is significant. The two approaches are complementary. They also mark the beginning of a qualitative new approach to the study of Shaw's works, based on modern interdisciplinary researchers, and enable a new impulse for philological research. John Mills is exclusively interested in the study of the style of G. B. Shaw's plays. He tackles almost "monographically" various stylistic devices and techniques, as they are used in his plays. This element is nearer to ours, as it is dedicated to the study of his drama writing, in spite of the fact that it is focused especially on the relationship between language and comedy. This aspect will constitute only one of the aspects taken into account by our approach. We are more interested in a global

approach to the analysis of the whole literary structure, in which linguistic and stylistic facts are integrated into the dimension of Shaw's general linguistic outlook, which we consider to be of exceptional importance. If we think only of the way in which Shaw used dialects in his plays, it becomes obvious why studies which can offer a synthesis are so necessary. The strictly linguistic approach to the use of the Cockney dialect in Shaw's plays has led to false interpretations concerning the way in which dialects should be used in literature. The recording in Shaw's plays of a rather reduced number of phonological or grammatical peculiarities which could be proved to be authentic Cockney traits, has brought about criticism of Shaw's plays. But a dialect is usually used in literature in order to suggest local speech, marking the characters territorially and socially. But the characteristic trait, however, of the dramatic art is contradicted by the assumption that the characters' speech should mirror the results of dialectal enquiries as reflected by the isogloses. A writer responds only in spirit to this knowledge. He creates his character's speech according to the needs of the dramatic art, each character having his idiolect, which consists of both authentic dialectal peculiarities and a number of substandard ones. We have tried to identify such idiosyncrasies, showing the relationships between the former and the latter and their significance for the character, and their relationship with other elements. Among them there are the character's cultural level, his social standing, the situation in which he is, the existence or non-existence of stress factors or of dissimulation, the aim of his communication, the kind of interlocutors he addresses, and the writer's attitude to the character.

A literary approach, on the other hand, of the linguistic dimension of Shaw's works, had as a result another kind of distortion. The traditional connection between dialect and the life of comedy is based especially on the convention that dialectal characters are usually comical just because their speech lacks the social respectability of standard language, due to its "ugliness" and "vulgarity". This viewpoint has deep class origins and it has been stressed along the centuries by the social character of literature. Not all writers managed to get rid of such a viewpoint. But Bernard Shaw did. He refused to laugh at an old man because he was old, or at a crippled man because he was crippled. Basing our statements on Shaw's own linguistic conceptions, we can support this viewpoint constantly. Shaw considers all the dialects of the English language as being equal among themselves and as good and correct as standard language. Dialectal characters can be comical, but

for entirely different reasons. They can be comical to the same extent as an old man is comical or ridiculous when he plays a young man, the source of comedy becoming again the contradiction between appearance and reality. Not taking into account the writer's linguistic outlooks, the critics often supported the viewpoint that one of the sources of comedy in Shaw's plays were the eccentricities of dialects, their phonological and grammatical oddness.

By identifying in Shaw's plays a "theme of language and speech" we have implicitly studied two interwoven aspects. The former consists of the linguistic problems which Shaw discusses explicitly in his plays, the latter being that of the implicit linguistic facts, which represent "facts of style". We have tried to search for what the dramatist *tells* us about language, the message he attaches to this communication. This message takes the form of an artistic expression which reflects the writers' and his characters' attitude towards language and speech. Shaw's linguistic conception takes a literary form, as he was "concerned with the fixation of language by the art of writing." He himself used to point out the connection between the linguistic ideas which he expressed and the form of his artistic expression. The structure of his play *Pygmalion*, as well as of other "dialectal" plays, prove the falsehood of the analytical dichotomy expressed by what people usually call the "content" and the "form" of the play. In Shaw's plays, language and speech become a subject of meditation and study about the life of mankind.

Very often, Shaw "comments" in his plays on language problems in a manner that reminds us of a linguist's comments. The linguist makes them in a study, while G. B. S. does it in his very plays. The linguist uses metalanguage to achieve his purpose, as a scientific instrument of decoding and explaining language problems. Shaw uses metalanguage within his rejoinders, in order to achieve the same purpose. Implicitly this turns into a fact of style. Language is no longer a simple means of transmitting certain themes of the play, but it becomes itself a theme or topic of the play. We can notice that language, the object of linguistics, and the language of literature, the object of stylistics, become interwoven in a specific manner for each play. Our approach takes into account this reality. It is a kind of approach which has not been attempted earlier in connection with Shaw's works, but which is capable of revealing new dimensions of his plays. This proves that "style" cannot be approached outside the problems tackled in the plays, and in this very case the "theme of language and speech" which we have identified

in his works. Aspects other than those discussed in this book have been studied in our book *George Bernard Shaw - O filosofie a limbajului (George Bernard Shaw - A Philosophy of Language and Speech*, with an abstract in English).

With Shaw, dialect and all its social consequences become a major or a minor topic, according to the way in which they appear more "evidently" or less "evidently" in his plays. Both in the *Preface* to *Pygmalion* and in the play itself, the dramatist "discusses" the problem of English dialects, of regional and class variants, of the social differentiation of people, differences which are marked by their belonging either to standard English or to Cockney English. Both the dramatist and his hero phonetician, Professor Higgins, draw attention on the differences existing in people's speech, which can be eliminated only through education. Finally, Shaw's theory is demonstrated through Eliza Doolittle's change from a Cockney speaker into a speaker of standard English. The process of linguistic change is marked in the play by the heroine's evolution from the dialectal phonological, lexical and grammatical forms to those of standard English. These forms, as they appear in the play, are nothing else but facts of style. Neither of these two aspects can exist without the other. They can be synthesized only within an analysis which is based on a stylistic perspective. This will assure the connection between the ideas which are communicated, on the one hand, and the artistic expression of the communication, which implicitly reflects the writer's attitude towards his characters, in other words, their connotations. In other "dialectal" plays, the problems "discussed" in "Pygmalion" are recognized only through the analysis of the facts of style: it is very seldom that they become explicit, in the same way as the existence of theoretical comments made by the characters. Nevertheless, such situations are not excluded, as the dramatist belongs to that category of writers who always like to comment on the ideas which he turns into the life substance of his plays. Such examples are offered by some rejoinders in *Captain Brassbound's Conversion, Man and Superman, John Bull's Other Island* and *The Apple Cart*, but they are less frequently met than in *Pygmalion*. In many other cases these comments are non-existent, but, in spite of it, the facts of language and style which are used by characters, and the circumstances in which they are used, are nothing but the reflection of Shaw's linguistic knowledge, of his theories or remarks, which can be recognized in the prefaces, essays, open letters published in the press or in his immense private correspondence. This is the reason why we have decided to take into account *all*

these arguments which present the importance for a given situation and to justify the facts of style of his plays through the linguistic conception which generated them: "Ask.. a man to write a description or put a somewhat complicated thought into words; and he will take my slate and blunder over it in search of words for half an hour, finally putting down the wrong ones; whilst for a Shakespeare the words are there in due style and measure as soon as the consciousness of the thing to be described or the formation of the thought." Shaw's plays demonstrate the writer's capacity of thinking in a dramatic way, of inserting into the rejoinders a huge life experience, processed from an artistic point of view. Through their way of speaking, dialectal characters live again the whole history of their lives. The characters' speech shows the craftsmanship of an artist of the word, if he thinks dramatically or descriptively.

Our volume introduces another important novelty not touched upon in the other studies concerning the use of dialectal speech in Shaw's drama writing. None of the researchers has tried a general analysis, the existing studies being dedicated to the Cockney dialect. The linguists were interested in identifying the most general phonological or lexical traits of the dialect in the "Cockney" plays. Their examples are taken from various plays, and especially from *Captain Brassbound's Conversion*. These traits, which are put together, do not correspond to any real Shavian character, being something between Drinkwater and all the other Cockney characters. It is evident that such an approach has a rather insignificant contribution in revealing the structure of each play, though it may show a certain importance in establishing the "accuracy" with which Shaw approached dialects. We were more interested in the linguistic structure of each character and in the way in which this structure is significant in the literary structure of the play, for the characteristics of the discussed character, his personal way of reacting in contact with the other characters of the play. Such an attempt cannot be undertaken without the identification of the characters' idiosyncracies. We have established in what ways they are similar and in what ways they are different and we have seen that Shaw never created two identical dialectal characters, but that he aimed at their linguistic differentiation. This is the result of the differences which exist between their personalities, their life experience and their past. In achieving these results, our allies were not only linguistics, as in the previously mentioned studies, but also psychology and the theory of literature. Our stylistic perspective is based on the harmonization of the contribution

contribution which linguistics, psychology and the theory of literature can bring, which combine to achieve a general outlook. They complement each other, no one of them being able to answer all the questions raised by such a complex dramatic work. Solving some problems by the means or devices offered by one or several of these sciences, we can notice the consequences or significance revealed by the others.

Our study also constitutes an attempt to evaluate globally the treatment of dialects in Shaw's plays. He did not use only the Cockney dialect, as one might imagine by reading the critical bibliography, but also the Irish dialect, the Scottish dialect and American English. The last three were not searched until the date when we made our study. Our purpose was not only that of completing a bibliographical lacuna. We considered that a necessity of modern research work, as this negligence has not permitted until now the drawing of some very important conclusions concerning the use of dialect in Shavian drama and his craftsmanship as a master of the word. Having the perspective of the literary practice and knowing rather well the dramatist's convictions related to the dialects of the English language, we have tried to draw some theoretical conclusions referring to the relations between dialect and the various types of drama which he practiced during a very long literary career. The plays of the first periods of creation are substantially different from those of the last periods. The use of dialect in drama began in 1885, the last significant play in which it was used being from 1939. In the 53 years which had passed, Shaw's drama writing underwent several changes, which are reflected directly in the way in which the dialect was used. It is significant that Shaw himself drew attention to the evolution of his writing craftsmanship.

The development of arguments is based on the monographic treatment of all of Shaw's plays in which he has "dialectal" characters. Within the Cockney dialect we analyze six plays: *Widowers' Houses, Candida, Captain Brassbound's Conversion, Man and Superman, Major Barbara* and *Pygmalion,* all the plays where we can find major characters speaking this dialect. The order in which the plays have been analyzed is chronological, as our purpose has been that of showing the evolution of the writer's craftsmanship concerning the rendering of dialectal speech in his plays, until he reached the stage of artistic synthesis of his first period of creation, represented by *Pygmalion.* There are 10 major characters analyzed . We have tried to establish the role played by each of these characters within the literary structure of the plays, the relationship between a character's speech and various

other factors, such as his cultural background, the intention of his communication, his interlocutors and stress factors.

We have especially placed emphasis in this study on the linguistic idiosyncracies of the characters. These are permanently studied on a phonological, lexical and grammatical level. All forms on these levels which constitute deviations from standard English have been recorded and exemplified through a rather large number of examples, which are compared with those attested by linguistic studies dedicated to the Cockney dialect,with footnotes to all attested or unattested forms. In the last part of the chapter we have made a synthesis of all the traits which could be shown in tables. Each character is shown with all his phonological, lexical and grammatical features, which are commented upon from the viewpoint of their authenticity, as shown by the various dialectal studies we have used, and from the viewpoint of their significance. This way we have reached two essential conclusions about the linguistic structure of the plays. Most of the identified traits are authentically dialectal. At the same time, in Shaw's plays there are not two linguistically identical or similar "dialectal" characters. The idiosyncracies of these characters are extremely different, due to the great combinatory capacity shown by the dramatist within each of the three linguistic levels taken into account: phonological, lexical and grammatical and due to the weight of each of these levels in rendering a character's speech. Each character is characterized by the predominance of a certain linguistic level.

In the chapter dedicated to the Irish dialect, the dramatist's native dialect, we analyze two plays: *John Bull's Other Island* and *O'Flaherty V. C.*. Irish characters appear in other plays, as well, but their weight is small and their Irish traits so few that a detailed analysis is insignificant. The way in which the Irish dialect is used in the plays is similar to the one that was previously described; in spite of the special linguistic material used by the dramatist, we could say that we reach similar conclusions from the viewpoint of linguistic accuracy. This seems to suggest that within the same period of creation the dramatist subordinated language to the achievement of the same artistic purposes. Though the plays have different topics from the preceding ones, structurally they belong to the debating type of drama, which determines the same artistic outlook concerning the use of dialect. A novelty is the fact that Shaw reflects two subdialects of the Irish dialect. The best developed is the one used in *John Bull's Other Island*, illustrated by a large spectrum of nuances in the speech of nine characters. The

phonological and grammatical features used by the characters, which we have synthesized by means of tables, evidence both the resemblances and the differences existing between the two subdialects and among the characters representing the same dialect.

The Scottish dialect is represented in Shaw's plays by a single character, Rankin from *Captain Brassbound's Conversion*, whose speech is analyzed in detail.

With respect to American English, we have noticed that, from a structural point of view, the plays belong to very different periods of artistic creation. *Captain Brassbound's Conversion* belongs to the first period, the classical period of the debating type of drama. *Man and Superman* belongs to a period of transition, and *Geneva* represents, in a very concentrated manner, the characteristics of the plays from the last period of creation, in which the characters are nearer to the idea of **symbol** through the predominant characteristics of some typical elements. This gradual change of G. B. Shaw's drama does not exclude the presence of some traits which were predominant in the first period or periods, but it implies their change from dominant traits to subordinate traits. With very few exceptions, the plays of the last period are plays which are dedicated by the dramatist to the discussion of human types. These plays concentrate not on what is individual, unrepeatable through the specific way of organization of general human traits within a certain dramatic character, but, on the contrary, on the very traits which are characteristic to each type, the achievement of quintessence, the selection of universal elements. Dialectal traits have no place in such a drama and they will gradually disappear from G. B. Shaw's plays. In these circumstances we cannot talk about the dramatist's loss of interest in the problems of language and speech, but of the subordination of the means of expression to the content of ideas of the plays written in this last period of creation. The long process of evolution of his drama writing, during several decades, reaches its climax, a fact which determines the change of the means of expression. The dialect is replaced by standard language, as a consequence of the movement of the center of interest from individual existence to the symbolic character.

In the last chapter dedicated to this problem, entitled *The Use of the Dialect from the Viewpoint of Stylistic Unity of the Drama*, we put forward some synthetic comments concerning the aesthetic function of this device and we give detailed information concerning the implications of our research methodology of permanent change of focus from the principles of microstylistics to those of macrostylistics.

In broad terms, we associate with "micro-stylistics" the idea of analyzing the stylistic valencies of the detail, and with "macrostylistics" that of analyzing the ensemble. In every stylistic analysis, the detail plays a very important part, contributing to the understanding of the ensemble, that is of the context in which it is used. At the same time, it is determined by this ensemble, which fixes for it rather strict limits of interpretation, which leads to an objectivization of interpretation. According to the specific traits of the approach, the idea of context can coincide to some very large notions, but the smaller the understanding of this ensemble or context, the more restricted and the more precise the possibility of interpretation.

The use of a dialect or of several dialects in drama can be attributed a stylistic function, inseparable from the life substance found on the basis of the play writing and of the topics which inspired the plays, the aesthetical value being evidenced by the interpretation of the facts of style identified in the drama. At the same time we can interpret what is general and what is particular in the speech of a certain character, in a dialect or a play, in the wish of establishing the interaction of various elements and devices, of interpreting their stylistic function in a given situation or on a larger plane, and with a view to identifying those devices which the dramatist used constantly in order to achieve similar effects. This way, the analysis is, according to the concrete aim of each demonstration, either at the level of microstylistics or of macrostylistics. Thus, for a certain character who has a rather important part, we can identify, say, a single dialectal phonological trait, which appears in a **certain psychological moment**, but, from a stylistic point of view, this single feature, which we analyze in a rather limited context, will have a significance which greatly surpasses the limits of the context in which it was identified, revealing something of the essence of the character. This significant detail projects its significance on the whole ensemble which assures the linguistic profile of the character, in other words on the field of macrostylistics. There are cases when a certain dialectal phonological or grammatical feature appears as a marker, showing that a certain character is under the pressure of certain special emotive factors. On the other hand, there can be studied all the similar phonological traits which were used in a certain play. In these circumstances the context becomes large enough to belong to macrostylistics. The identified words are similar in the sense that they use one and the same phoneme, which is different from standard language. All these words illustrate a single dialectal phonological trait which the character

shares. With respect to the dialectal phonological system, their analysis can be considered as belonging simultaneously to microstylisitcs. In their turn, the sum of the phonological, lexical, or grammatical traits of a dialectal character, in relationship with each example or each category of traits, may belong to macrostylistics, but if that character is considered in relationship with all the other dialectal characters of the same play, or with all the characters which illustrate the same dialect, the whole analysis will generally correspond to microstylistics. A stylistic study of a certain dialect, which is followed in all the plays in which it is used, may belong to macrostylistics if it is not seen in relationship with other dialects of the same language, and to macrostylistics if it is considered only as an element of a complex phenomenon.

The notions microstylistics and macrostylistics are used here in a dialectical way. The interpretation of the pictures of the Earth taken from variable heights is not the same: **the height** factor, from which the picture was taken, must be always taken into account. What is a "detail" from a 10,000 m height becomes the object of tens or hundreds of pictures taken from 500 m. This does not invalidate, on the contrary, it implies the importance of pictures taken from a high or very high altitude, as only they can give the image of the ensemble. If from 10,000 m we do not see the details which are clear from 500 m, from the latter we cannot have the bird's-eye-view offered by the former. The significance of the dialectal traits represented by a single phonological, grammatical of lexical feature in the speech of a character is different from that of all the traits which make the whole linguistic image of a character. The image of a dialect which a writer offers through a single character belonging to that dialect is different from the one offered by all the characters belonging to that dialect. In its turn, the significance of a certain dialect is different if we take into account that the writer can represent not only that variety, but also other dialects or all the dialects of the respective language. The interpretation of the relationship between drama and dialect has a certain significance if we consider the problem only from the viewpoint of the plays in which the dramatist used a certain dialect, and another one if we wonder why the dramatist does not use the dialect in other plays, trying to establish in what kind of drama the dialect has its justification, and in what kind of drama it is rejected as an artificial implant. In this context, the possibilities of transfocation offered by microstylistics and macrostylistics are practically unlimited.

Approaching drama from the viewpoint of microstylistics and macrostylistics proves that the creation of characters' speech is an art which is guided by the principles of a certain relationship between the general and particular, for each character. If dialect is related to standard language, the former appears as a peculiar way of expression in that language. But for each character, the dialect represents the general, each one's idiosyncracies entailed in the specific way of organization of the dialectal linguistic traits, to which other peculiarities, which can transcend dialect, can be added. The two elements thus constitute a character's idiosyncracies. Whenever in a play the dramatist creates several dialectal characters, these idiosyncracies play an important part in differentiating the characters linguistically. The consideration of a play from the viewpoint of macrostylistics can facilitate the understanding of the principles which lie at the bottom of any facts of style.

Another conclusion on the level of macrostylistic analysis is that the use of dialect is for a writer a major possibility of enriching his power of expression. Each dialect means, in fact, the assimilation in the play of a new kind of speech. This gives the plays a greater stylistic variety through the opposition between the standard language and the dialectal speech, between standard language and two or several dialects which are simultaneously used, and between the dialects themselves. This composition gives the plays a polyphonic structure and constitutes a special kind of effect, derived from the dramatist's large opening to the forms of popular speech. It also offers a great sonorous variety through the use of dialectal pronunciation and the specific way of organizing this material. We can notice a happy concordance between the development of the plot and the musical alternating structure of the speech of the characters who belong to various dialects as well as to standard language groups. As long as this is not an exercise based on the criteria of formal rigor, but, on the contrary, one contributing to the understanding of the structure of the plays, such research must show the value of literary creation. Approaching this problem from the viewpoint of microstylistics, in a single play, the approach can clarify the drama's polyphonic structure.

Between stylistics and poetics in general it is not possible to make a clear cut distinction, as to whether the object of stylistics is not limited to the ways of expression of individual and supraindividual styles, but extended to the study of literary works as well, the study of the writers's style, and so on. As literary works use the linguistic material of a national language, we cannot avoid reference to its expressive traits and poten-

tial. Due to the very nature of such a study, its base must be linguistic, but we consider that no conclusion having an aesthetic character can be drawn unless references are made to the theory of literature, and, in some special cases, to the theory of other arts as well. When we aim at studying a literary work from a stylistic point of view, it is necessary to concentrate our attention on some language phenomena, on certain "details" of linguistic nature, which carry within themselves a great expressive potential. They can have an immediate significance for the studied context. The decoding of this significance seems to us characteristic for the study on a microstylistic level. But, perhaps, style investigation should not advance only an immediate purpose. It must bring an important contribution to the understanding of the work, and this can be done only through the opening of perspectives, through the attempt at formulating certain generalizations, or identifying certain aesthetic values of the literary work. This implies an enlargement of the horizon of the study, a certain move away from the immediate significance of the detail, in other words, an approach from the viewpoint of microstylistics. Neither of the two approaches can fully achieve its purpose without the other, but having this complex vision of the object and the objectives of such meditation, the researcher of the style will manage to achieve a harmonious vision which will be as near the artistic truth of the literary work as possible.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
"GH. ASACHI"
IAȘI

Cuprins

1. Introducere 7

2. Stil, limbă și dialect 18
2.1 Semnificația preocupărilor dialectale ale lui G.B.Shaw 26

3. Dialectul cockney 39
3.1 ***Widowers' Houses*** 39
3.2 ***Candida*** 47
3.3 ***Captain Brassbound's Conversion*** ... 55
3.4 ***Man and Superman*** 72
3.5 ***Major Barbara*** 81
3.6 ***Pygmalion*** 89
3.7 Un testament literar 115
3.8 Idiosincrasiile personajelor cockney 117

4. Dialectul irlandez 135
4.1 ***John Bull's Other Island*** 135
4.2 ***O'Flaherty V.C.*** 160
4.3 Idiosincrasiile personajelor irlandeze 166

5. Alte dialecte 181
5.1 Dialectul scoțian ***Captain Brassbound's Conversion*** ... 182
5.2 Engleza Americană 190
5.2.1 ***Captain Brassbound's Conversion*** 196
5.2.2 ***Man and Superman*** 200
5.2.3 ***The Apple Cart*** 202
5.2.4 ***Geneva*** 205

6. Utilizarea dialectului din
perspectiva unității stilistice 211

7. Abrevieri 221

8. Bibliografie 222
8.1. Opera lui G. B. Shaw 222
8.2. Studii asupra operei lui Shaw 223
8.3. Studii de teorie literară, poetică,
stilistică, muzicologie 226
8.4. Studii de lingvistică 229
8.5. Dicționare 231

9. Abstract 233

Sub egida **Fundației Academice Petre Andrei** - Iași,
la editura **NEURON** au mai apărut:

- **Drept civil - Obligații**
de dr. **E. Safta-Romano**
- **Analiza Financiară**
de **W. Păvăloaia**
M. D. Paraschivescu
- **Asigurarea, certificarea și controlul calității mărfurilor**
de **Viorica Paraschivescu**
- **Contabilitate și elemente de analiză financiară**
de **M. D. Paraschivescu**
W. Păvăloaia
T. Constantin
A. Țugui
C. Istrate
- **Dreptul muncii și securității sociale**
de **Gheorghe Filip**
Liviu Filip
- **Propedeutică filosofică**
de **Mihai Baciu**

1995 Editura **NEURON**
Focșani
Tel: 037/614003; 037/616317